Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»

Н. С. ГУМИЛЕВ: PRO ET CONTRA

Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей

Антология

Издание второе

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2000

Ю. В. Зобнин

Странник духа

(о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева)

Я хотел бы бродить по селеньям,
Уходить в неизвестную даль,
Приближаясь к далеким владеньям
Зачарованной чаши Грааль.

Гумилев

Армия Иисуса — это крест Лотарингии,
И кровь, текущая в жилах,
И благодатный источник и светлый родник;
Армия Сатаны — это крест Лотарингии,
И это те же самые жилы,
И та же кровь, и мутный родник...

Шарль Пеги

Однажды, уже довольно давно, профессор Дмитрий Евгеньевич Максимов — один из блистательной плеяды петербургских литературоведов — младших современников «серебряного века» — в шутку заметил, что все писатели делятся на «путных» и «беспутных» — в зависимости от того, какую роль в их творчестве играет идея *пути*. Для самого Максимова ярчайшим образом «путного» поэта был Блок, так или иначе соотносивший с внутренней, душевной и духовной «диалектикой» всякое явление искусства. Впрочем, если мы посмотрим на блоковских современников и соратников по литературному цеху, то увидим, что всеми ими — за редчайшим исключением — владела «мания пути», порождавшая то экстатический восторг, то трагический ужас *странствия:*

И в тесности, в перекрестности —
Хочу, не хочу ли я, —
Черную топь неизвестности
Режет моя ладья.

(З. Н. Гиппиус)

«Странствие», перемещение в пространстве «из Москвы в Нагасаки, из Нью-Йорка — на Марс» (по словам Игоря Северянина) оказалось в культурном контексте «серебряного века» точным символическим образом процессов, происходивших внутри человеческого «Я» — символом внутренней, духовной динамики — *странничества духа.*

На рубеже XIX—XX веков произошел величайший в истории человечества мировоззренческий переворот, называемый ныне научно-технической революцией. Картина мира, которую созерцали и на основе которой строили свои отношения с окружающим их «космосом» поколения без малого трех тысячелетней истории современной цивилизации, в одночасье рухнула под ударами великих открытий и изобретений 90-х годов XIX века. XX век оказался *первым веком* новой «постиндустриальной» эры, с той лишь разницей, что современным «первобытным племенам» приходится обживать не девственные джунгли доледниковой Европы, а не менее опасные и неизведанные «джунгли» мегаполисов, исполинских механизмов и сверх-держав. Для отношения с этой новой «средой» обитания потребовалась капитальная мировоззренческая ревизия, поиск незыблемых «ценностей» — поэтому, если отбросить яркий и благополучный «дизайн» XX века, то нам откроется архаический образ библейской пустыни, покрытой огнями кочевых становищ — знак мучительного ожидания откровения Господа, сказавшего некогда Аврааму: «Я Бог всемогущий; ходи предо Мною и будь непорочен; и поставлю завет Мой между Мною и тобой...» (Быт. 17, 1—2). *Внутренняя* жажда необретенной Истины ищет во все времена выражения *внешнего* — и находит его — в динамике странствия, поиска земли Обетованной, в пафосе пространства, «географии», так чарующе представленной неведомыми именами ветхозаветных царств, земель, городов.

Мир XX века — *кочевой мир,* и дух XX века — ветхозаветный кочевой дух. Трагедия же XX века в том, что ветхозаветная актуальность поиска путей к Богу, породившая, в конечном счете, динамику нашей жизни, влекла за собой ветхозаветную же пучину искушений, духовных миражей, Вавилонских столпов, Содомов, золотых тельцов. В этом смысле начало XX века не имеет прецедентов в истории — никогда еще жажда Истины не была столь сильна *в массе* человеческой и никогда же не были столь велики шатания от Истины и чудовищны идолы лжерелигий.

В полной мере этот трагический пафос «странничества духа» воплотился в русской литературе конца XIX — начала XX века.

«Мания пути» вела в духовные «дебри», и обаяние «искателей Истины» не должно ныне нас обманывать: очень часто «путь» обрывался «бездной»:

О, как паду и горестно и низко,
Не одолев смертельные мечты!..

(А. А. Блок)

В свете всего сказанного творчество Н. С. Гумилева предстает вдвойне актуальным: во-первых, вероятно, в истории русской литературы XX в. не было поэта более «путного» (пользуясь терминологией Д. Е. Максимова), — по крайней мере, определения «поэт-странник», «поэт-конквистадор» стали «визитной карточкой» Гумилева во всех современных справочных и научных работах, посвященных поэзии начала XX века, — и, во-вторых, в творчестве Гумилева, при всем пристрастии поэта к «страннической» — и «внешнему», и «внутреннему», *духовному* — ощущается некая безусловная духовная победа, утверждающая прежние, истинные «ценности» в изменившемся мире. Вероятно, именно это и обусловило такую исключительную «живучесть» гумилевских произведений в читательских кругах: даже беспрецедентное «табу», наложенное на *имя* поэта коммунистической цензурой, не смогло противостоять массовому интересу к творчеству поэта «*его читателей*»:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать что надо.

I

В тематическом репертуаре Гумилева — от ранних произведений до стихотворений и поэм «Огненного столпа» — тема «движения», которое раскрывается, прежде всего, как «перемещение в пространстве», «путешествие», традиционно находится в числе «приоритетных», программных тем. Мотив «странствия» в большинстве произведений поэта легко «дешифруется» благодаря устойчивому набору поэтических «знаков», образующих в структуре произведения автономную подсистему.

Если представить себе всю совокупность смыслов, задаваемых понятием «движения», то окажется, что элементы данного «се-

мантического поля» будут выстраиваться по трем главным смысловым «векторам», хорошо знакомым каждому еще по хрестоматийным условиям задачи: «Из пункта А в пункт Б вышел человек...». Действительно, некто (или нечто), осуществляя *процесс* движения, обязательно выявляет этим *«исходный»* и *«конечный»* пункты. Нетрудно заметить, что семантическая система, определяемая знаками *«начала движения»*, *«пути»* и *«цели»*, оказывается определяющей для стилистической и поэтической специфики очень широкого круга произведений Гумилева разных лет творчества.

Так, в частности, подобная семантическая «триада» лежит в основе лексического отбора, который осуществляет поэт, насыщая тексты произведений словами, отсылающими нас к какому-нибудь из этих трех «смыслов», причем, как правило, в контексте каждого конкретного произведения выстраивается своеобразный синонимический ряд, соответствующий тройственной модификации смысловой доминанты — «движения»:

Я хотел бы *бродить* по селеньям,
Уходить в неизвестную даль,
Приближаясь к далеким владеньям
Зачарованной чаши Грааль.

(«Я откинул докучную маску...»)

Я этой ночью слышал зов Аллаха,
Аллах сказал мне: — *Встань,* Ахмет-Оглы,
Забудь про все, *иди,* не зная страха,
Иди, провозглашая мне хвалы;
Где рыжий вихрь вздымает горы праха,
Где носятся хохлатые орлы,
Где лошадь ржет над трупом бедуина,
Туда иди: там Мекка, там Медина.

(«Паломник»)

Я из дому *вышел,* когда все спали,
Мой спутник скрывался у рва в кустах,
Наверно, наутро меня искали,
Но было поздно, мы *шли* в полях.

. . . .

Мы видели горы, лес и воды,
Мы спали в кибитках чужих равнин,
Порою казалось — *идем* мы годы,
Казалось порою — лишь день один.

Когда ж мы *достигли стены Китая,*
Мой спутник сказал мне: «Теперь прощай...»

(«Возвращение»)

Этот же лексический круг используется Гумилевым при создании метафор, обнаруживающих смысловой подтекст «странничества» в произведениях, которые непосредственно тематически к странничеству не относятся. Так, например, чтение книг метафорически уподобляется поэтом «путешествию»:

Читатель книг, и я хотел *найти*
Мой тихий рай в покорности сознанья,
Я их любил, те *странные пути,*
Где нет надежд и нет воспоминанья.

Неутомимо *плыть* ручьями строк,
В проливы глав *вступать* нетерпеливо...

(«Читатель книг»)

Метафора «странничества» блистательно реализована Гумилевым в аллегорическом «Острове Любви», стилизованном под тематически схожие литературные аллегории XVII века. Кстати, небезынтересно будет заметить, что природа стилизации «Острова Любви» во многом обусловлена обстоятельствами создания этого стихотворения, записанного в альбоме О. А. Кузьминой-Караваевой «слепневским» летом 1911 г. Известно, что родовая усадьба Львовых, где «дед раскладывал пасьянс, / И где влюблялись тетки в юности / И танцевали контрданс», была в сознании поэта своеобразной «диахронической» сферой — местом, где происходит «преломление» времен и прошлое живо сосуществует с настоящим (схожие переживания, видимо испытывала в Слепневе и Ахматова, писавшая: «А мы живем как при Екатерине...»). В стенах слепневской усадьбы, где еще сохранилась мебель XVIII века, дуэльные пистолеты и тома «барона Брамбеуса и Руссо», призвание в помощь при создании шутливого любовного послания знаменитой «Карты Нежности», поразившей в свое время читателей романа Мадлены Скюдери, было как нельзя более уместным. Однако, Гумилев творчески развивает аллегоризм «Клелии», полностью реализуя семантические потенции подобного любовного «шифра»:

Вы, что поплывете
К острову Любви,
Я для вас в заботе,
Вам стихи мои.

. . . .

Все вы в лад ударьте
Веслами струи,
Следуя по карте
К острову Любви.

Как мы видим, в куртуазных перипетиях поэт ясно выявляет характер «странничества», «путешествия», что, собственно, изначально заложено в понятие «карты», т. е. схемы какого-либо маршрута.

Наконец, та же самая семантика «странствия» метафорически возникает тогда, когда темой поэтической рефлексии Гумилева становится сфера духовных, религиозных и «богоискательских» переживаний, не исключающая, впрочем, в контексте начала XX века — вспомним Вл. Соловьева и Блока — эротических ассоциаций. Ярким примером для иллюстрации сказанного служит стихотворение «Родос», посвященное «памяти М. А. Кузьминой-Караваевой», и воскрешающее образы женихов «Небесной Невесты» — средневековых рыцарей-госпитальеров, духовный поиск которых тесно связан в сознании поэта с его собственным поиском «земли обетованной» в экзотических африканских странствиях:

Нам брести в смертоносных равнинах,
Чтоб узнать, где родилась река,
На тяжелых и гулких машинах
Грозовые пронзать облака...

. . . .

Мы идем сквозь туманные годы,
Смутно чувствуя веянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос.

Наряду с метафорами, на выявление смыслового пласта, связанного со «странничеством», в текстах гумилевских произведений работают и системы других стилистических приемов — эпитетов, сравнений, перифразов. Структурные элементы той же знаковой природы мы обнаруживаем и при анализе поэтических особенностей произведений поэта. Так, в частности, отмеченная многими исследователями *«балладная» природа* гумилевского творчества, привносящая «сюжетность» даже в чисто-лирические стихотворения, такие как «Отравленный» или «Вечное», влечет за собой смысловые коннотации, связанные с преодолением «статики» изображаемого — будь то внешнее состояние героя или же внутреннее переживание. «Сюжетность» заведомо предполагает *движение от «завязки» к «развязке»*, уводит от простой «констатации» факта к изображению его внутренней динамики, смены состояний, «текучести»:

Слишком долго мы были затеряны в безднах,
Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,
Нас крутили и били в объятьях железных
И бросали на скалы, где пряталась скорбь.

Но теперь, словно белые кони от битвы,
Улетают клочки грозовых облаков,
Если хочешь, мы выйдем для общей молитвы
На хрустящий песок золотых островов.

(«Беатриче»)

Таким образом, целый специальный «арсенал» художественных приемов — их описание можно продолжать и продолжать — активно используется поэтом в разные периоды творчества для того, чтобы *обнаружить динамику* в элементах, составляющих художественный мир Гумилева. Подобное постоянство в манере изображения объясняется тем, что присутствие в изображаемом объекте *динамики* — от самых примитивных, «внешних» ее проявлений, до подвижности духа, эмоций — является свидетельством *подлинности* бытия данного объекта, тогда как *статика* в гумилевском творчестве — синоним «смерти», точнее — синоним *отсутствия бытия,* пустоты, того «ничто», которое в античной, платоновской традиции обозначалось термином «мэон». Поэтому-то всюду у Гумилева, когда речь заходит о прекращении движения, возникает четко обозначенное поэтом ощущение *«опасности», «ужаса»,* сходного с античным ужасом не-бытия, ужасом Аида:

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,
Погребенный здесь в четырех стенах...

(«У камина»)

Подобная оценочность, присущая гумилевской трактовке движения — оценочность, природа которой восходит к самой общей, «онтологической» проблематике — переводит наши размышления над творчеством Гумилева из сферы теоретико-литературной в сферу философскую. *Образ* «движения» превращается здесь в универсальную *категорию,* позволяющую Гумилеву-мыслителю судить о бытийном «качестве» изображаемого им объекта. Характер же этой художественно-философской рефлексии можно определить формулой, несколько переиначивающей известное изречение Декарта — *«moveo, ergo sum»,* «двигаюсь, следовательно существую».

II

О том, что в творчестве Гумилева «движение» не исчерпывалось своими «внешними» воплощениями, а раскрывалось как

метафизическая данность, можно судить, приведя хотя бы известную тираду о «божественном движении», открывающую поэму «Открытие Америки»:

Ах, в одном божественном движеньи
Косным нам дано преображенье,
В нем и мы — не только отраженье,
В нем живым становится, кто жил...

Несколько отличную от традиционной трактовку получают, в этом случае, и герои Гумилева, осуществляющие «процесс движения» — его странники — тот же Колумб, знаменитый «конквистадор в панцире железном», «капитаны» и т. п. Например, пристрастие Гумилева к истории покорения Америки, выразившееся в активном использовании им «конквистадорской» атрибутики в портрете лирического героя ранних стихотворений, трактовалось исследователями почти исключительно как свидетельство «воинственных», а то и «агрессивно-захватнических» настроений молодого поэта. При этом игнорировался тот факт, что «конквистадоры» — начиная от Колумба — воспринимались современниками не столько как собственно «завоеватели», сколько как *миссионеры,* несущие свет Христовой веры непросвещенным народам. Так, сам Колумб, объясняя причины, побудившие его двинуться в путь на поиски «Нового Света», писал королю Испании: «Я явился к Вашему Величеству как посланник Святой Троицы к могущественнейшему христианскому государю, для содействия в распространении святой христианской веры; ибо воистину Бог говорит ясно об этих заморских странах устами пророка Исайи, когда он заявляет, что из Испании должно распространиться Его святое Имя» [1]. Именно в этой — миссионерской — ипостаси Колумб ближе всего к образу, созданному Гумилевым — образу мистика, одержимого «Музой Дальних Странствий», который «чудо... духовным видит оком» и не мыслит себя вне собственно «провиденциальной» миссии:

Мой высокий подвиг я свершил,
Но томится дух, как в темном склепе.
О Великий Боже, Боже Сил,
Если я награду заслужил,
Вместо славы и великолепий,
Дай позор мне, Вышний, дай мне цепи!

Ранее, столь же односторонняя оценка допускалась критикой по отношению к знаменитому образу «конквистадора в панцире железном»: символика этого образа полностью опускалась. Между тем, на символическое прочтение гумилевского сонета натал-

кивает, хотя бы, обозначение *цели* странствий «конквистадора» — «звезда долин, лилея голубая» (в отличие от земных сокровищ) является достоянием сугубо духовным, к какому бы источнику генетически не восходил этот образ — к библейской ли «Песне песен» или к «голубому цветку» иенских романтиков. В этом контексте осмысляется и «железный панцирь», и непременно присущий «пути конквистадора» «туман» (и в первой и во второй редакциях эти образы остались неизменными). Так, доспехи (панцирь или броня) в христианской традиции аллегорически означали праведность, неуязвимость в борьбе с князем тьмы: «Всеоружие в брани с врагами нашего спасения апостол Павел указывает в следующих словах: верующие должны препоясать свои чресла истиною и облечься в броню праведности; обуть ноги в готовности благовествовать мир; взять щит веры, которым можно угасить все раскаленные стрелы лукавого; взять шлем спасения и меч духовный, который есть слово Божие...» [2]. Что касается «тумана», то здесь уместно вспомнить этимологию слова «мистика», восходящую к элевзинской символике мистерий и означающую способность посвященных «видеть сквозь туман» [3]. Впрочем, мистическую основу гумилевского сонета вполне поясняет написанное одновременно с ним стихотворение «Я откинул докучную маску...» — жемчужина ранней лирики Гумилева, к сожалению, по иронии судьбы, не вошедшая в «Путь конквистадоров» и поэтому неизвестная широкому кругу современных читателей. Речь в этом произведении идет о поиске чаши Грааль, так что герой стихотворения, несомненно близкий «конквистадору в панцире железном», уподоблен рыцарям Парцифаля, совершающим духовный, мистический подвиг. Что же касается гумилевских «Капитанов», то все они определяются поэтом как «паладины зеленого храма», которым поют «дифирамбы» силы природы. Учитывая, что «зеленый», т. е. лесной храм был характерен для некоторых древних эзотерических культов (например — друидических), а дифирамб изначально являлся культовым песнопением в честь Диониса — хтонического божества, одного из главных в пантеоне античных мистерий, — то деятельность «открывателей новых земель», в понимании поэта, вероятно, не исчерпывалась поиском откровений *только* «географических», но простиралась и далее — в ноуменальную «глубину» мироздания:

Как странно, как сладко входить в ваши *грезы,*
Заветные ваши шептать имена
И вдруг догадаться, *какие наркозы*
Когда-то рождала для вас глубина!

Итак, гумилевские «странники» являются тайновидцами, мистагогами, преследующими прежде всего *мистические* цели. Главнейшая цель у них — возможно полное видение мира, проникновение за пределы феноменальности, а достижение этой цели и находится, по идее Гумилева, на стезях движения, «божественного движения», причастность к которому воспринимается как подвижничество, духовный подвиг. Понятие «странствия» здесь сливается с понятием *«паломничества»* — формой послушания, равно присущей и христианскому и мусульманскому религиозному служению:

Все, что свершить возможно человеку,
Он совершил — и он увидит Мекку.

(«Паломник»)

Гумилев выделял «движение» как непременный атрибут любого из явлений материальной, феноменальной жизни и придавал ему мистическое значение именно в силу его «всеобщности», универсальности, связывающей разнородные, эклектически противостоящие друг другу мировые противоположности в нечто целое. Мир един в вечной подвижности своей — по крайней мере, *наглядно* един, так что «движение» в качестве *символа* Абсолютного начала оказывается чрезвычайно удобно:

Дикий зверь *бежит* из пущей в пущи,
Краб *ползет* на берег при луне,
И *блуждает* ястреб в вышине, —
Голодом и Страстью всемогущей
Все больны — летящий и бегущий,
Плавающий в черной глубине.

(«Открытие Америки»)

Такое понимание «божественности» движения восходит к философии Гераклита Эфесского. Гераклит выделял движение как особый всеобщий закон-Логос, связывающий мироздание в единое целое. Он писал, что мир в своем движении подчинен Логосу, который существует вечно и носит универсальный характер: Логос состоит в том, что все течет, все изменяется, и существует и не существует. В этом смысле, образом мироздания может служить огонь, «мерами загорающийся и мерами потухающий», но всегда динамичный. Огонь, потому, для Гераклита служил «первоэлементом»: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим... На огонь обменивается все, и огонь — на все, как на золото — товары и на товары — золото...» [4].

Для Гумилева, близкого в 1908—1911 гг. к «башенному» кругу литераторов, душой которого был Вяч. И. Иванов, «гераклитианство» явилось чрезвычайно существенной мировоззренческой составляющей. В первую очередь, конечно, в этом сказалось влияние хозяина «башни», для которого «идея изначального огня, всепожирающего и всепоглощающего, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения, естественно, слилась с идеей Диониса» [5]. Добавим, что для Вяч. И. Иванова «космический огонь» Гераклита, иллюстрирующий феномен Логоса, был ценностью мистической. В том же духе выдержан финал гумилевской поэмы «Открытие Америки» в варианте 1910 г. (т. е. времени, когда «ученик»-Гумилев был ближе всего к «учителю»-Иванову):

... Бог их — Бог измен,
Путник, Он идет над звездным севом,
Он всечасно хочет перемен,
Белизна нагих Его колен,
Вздох, звучащий солнечным напевом,
Снятся только ангелам и девам.

Странный Бог, не ведающий зла,
Честный, как летящая стрела,
Чуждая и круга, и угла,
Стройный Бог, с душою, пьяной снами,
Легкими и быстрыми шагами
Вдаль и вдаль идущий над мирами!

«Не ведающий зла» бог, с «душою, пьяной снами», главнейшим атрибутом которого является движение — это, конечно, Дионис в его гераклито-ивановской ипостаси. Это, с другой стороны, божество, которому поклоняются гумилевские «паладины зеленого храма», «открыватели новых земель». Поклонялся этому «честному богу» некоторое время и сам поэт — недаром все его знаменитые «африканские» путешествия пришлись на период с 1908 по 1913 гг.:

...Будь как Бог: иди, лети, плыви!

(*«Открытие Америки»*)

Впрочем, если собственно «гераклитианство» в духе Вяч. И. Иванова сравнительно недолго владело Гумилевым и уже в «Чужом небе» (1912 г.) «Открытие Америки» появилось в «усеченном» — без четвертой песни — варианте, то сам факт обращения поэта к учению Гераклита для специфики становления гумилевского мировоззрения является весьма симптоматичным. За историей освоения европейской культурой традиций Гераклита (и

вообще — традиций античной философской ионийской школы) стояли мощные герметические учения, исповедовавшие особый подход к познанию мира. Элементы герметизма будут присутствовать в произведениях Гумилева вплоть до последних лет творчества и — вплоть до последних лет — постижение «тайны» мироздания будет ассоциироваться в сознании поэта со «странствием», перемещением — теперь уже чисто-духовным — от «внешнего» к «внутреннему», «простого» — к «сложному». Очень характерен в этом смысле следующий фрагмент из фронтового письма Гумилева к Л. М. Рейснер (8 ноября 1916 г.): «Здесь тихо и хорошо. По-осеннему пустые поля и кое-где уже покраснели от мороза прутья. Знаете ли Вы эти красные зимние прутья? Для меня они олицетворение всего самого сокровенного в природе. Трава, листья, снег — это только одежды, за которыми природа скрывает себя от нас. И только в такие дни поздней осени, когда ветер, и дождь, и грязь, когда она верит, что никто не заметит ее, она чуть приоткрывает концы своих пальцев — вот эти прекрасные прутья. И я, новый Актеон, смотрю на них с ненасытным томлением» [6]. Для нас это признание является прекрасной иллюстрацией «эзотеризма», присущего творческому мировосприятию Гумилева: его взгляд легко «считывает» с живого «текста» природы то глубинное содержание, которое для обыденного, «экзотерического» сознания оказывается скрытым за внешними формами. Примером подобного «эзотеризма» в подходах к изображаемому явлению могут служить гумилевские стихотворения «Свидание», «Больной», «Деревья», написанные в разные периоды жизни, но объединенные единым композиционным замыслом — контрастом, вскрывающим «сокровенное», идеальное за видимым, материальным. В финале другого, программного стихотворения — «Природа» — читаем:

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, *как ты и есть,* звездою,
Огнем пронизанной насквозь.

«Эзотеризм» здесь очевиден, как очевидно и «гераклитианское» обоснование этого «эзотеризма» — все та же идея изначального космического огня, являющегося «сущностью всего». Иной — хотя и схожий — образ появляется в стихотворении «Естество»:

...В этих медленных, инертных
Преображениях естества —
Залог бессмертия для смертных,
Первоначальные слова,

т. е. — Логос, лежащий в основе всякого движения материи — «преображенья естества».

Ощущение «тайного единства» мира, скрытого от глаз непосвященных, *но случайно,* «внезапно» открывающегося взгляду умеющего «видеть сквозь туман» мистика — так, как некогда нагота Дианы открылась Актеону, о котором упоминает в цитированном нами письме поэт, — не покидало Гумилева всю его краткую, но чрезвычайно творчески интенсивную жизнь. Иногда это ощущение проявлялось непосредственно-поэтически, так, например, как в стихотворении «Норвежские горы» с их великолепным антропоморфизмом, выстроенным на последовательно развитой метафоре одушевления:

И дивны эти неземные лица,
Чьи кудри — снег, чьи очи — дыры в ад,
С чьих щек, изрытых бурями, струится,
Как борода седая, водопад.

Иногда поэт использовал уже разработанные герметической мыслью символические системы, опираясь, как уже было сказано ранее, на мистическую традицию, уходящую в глубину веков — архаику дохристианских мистерий. Такова символика триптиха «Душа и тело» из «Огненного столпа» блистательно откомментированная Р. Эшельманом [7]. Такова «космогоническая» основа неоконченного эпоса — «Поэмы начала», где, по мнению Вяч. Вс. Иванова, присутствуют элементы древнеближневосточной космогонии, индийских и тибетских эзотерических школ [8].

И, опять-таки, важнейшим «субъективным» условием для возникновения подобных «епифаний», даже у позднего Гумилева является момент «слияния» движения — внутреннего и внешнего — поэта-мистика и мощного «космического» ритма окружающего его мира. В гумилевском акмеистическом манифесте эта идея выражена недвусмысленно: «...Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастными к мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами». А в стихотворении «Осень» — на первый взгляд, эскизной импрессионистической зарисовке — подобное переживание момента единения с мировой, природной динамикой и последующего разлада с ней передано с исключительной «чувственной наглядностью»:

Оранжево-красное небо...
Порывистый ветер качает
Кровавую гроздь рябины.
Догоняю бежавшую лошадь
Мимо стекол оранжереи,

Решетки старого парка
И лебединого пруда.

. . . .

Трудно преследовать лошадь
Чистой арабской крови.
Придется присесть, пожалуй,
Задохнувшись, на камень,
Широкий и плоский,
И *удивляться тупо*
Оранжево-красному небу,
И *тупо слушать*
Кричащий пронзительно ветер.

В цитированном выше письме к Л. М. Рейснер, Гумилев, упрекая свою корреспондентку в чрезмерном рационализме и сопутствующей ему ограниченности мировидения, связывает эту «эзотерическую глухоту» с недостатком «страннического» опыта и, для исправления положения, зовет совершить путешествие... на Мадагаскар: «У Вас красивые ясные честные глаза, но Вы слепая; прекрасные, юные, резвые ноги и нет крыльев; сильный и изящный ум, но с каким-то странным прорывом посередине. Вы — Дафна, превращенная в Лавр, принцесса, превращенная в статую. Но ничего! Я знаю, что на Мадагаскаре все изменится. И я уже чувствую, как в какой-нибудь теплый вечер, вечер гудящих жуков и загорающихся звезд, где-нибудь у источника в чаще красных и палисандровых деревьев, Вы мне расскажете такие чудесные вещи, о которых я только смутно догадывался в мои лучшие минуты» [9]. В сущности, если сделать поправку на жанр любовного письма, предполагающий известную «куртуазность» слога, здесь все тот же, ранее широко распространенный в «конквистадорских» стихотворениях начала 10-х годов мотив «божественного движения»:

Купцам и прибыль и почет.
Но нет, *не прибыль их влечет*
В нагих степях, над бездной водной;
О, *тайна тайн,* о птица Рок,
Не твой ли дальний островок
Им был звездою путеводной?

. . . .

И я когда-то был твоим,
Я плыл, покорный пилигрим,
За жизнью благостной и мирной,
Чтоб повстречал меня Гуссейн
В садах, где розы и бассейн,
На берегу за старой Смирной.

(«Ослепительное»)

Таким образом, мы видели, что на протяжении всего творчества Гумилева стойко сохраняется приверженность поэта идее «движения», которое воспринимается им и как универсальное связующее начало мироздания, и как характеристика творческого миросозерцания, и как условие миропостижения. В разные периоды творчества эти тенденции связывались с различными учениями, понятийными и образно-символическими системами (на некоторые из них мы бегло указали), но при этом неизменным оставалось собственно «мистическое», «эзотерическое» основание гумилевского творчества. Это было бы очевидным, если бы для нашего нынешнего представления о Гумилеве — основателе и теоретике акмеизма — не было бы характерно как раз отрицание в творчестве позднего Гумилева какой-либо «мистики» — в противоположность, скажем, творчеству его «оппонента» — А. А. Блока. С другой стороны, акмеизм, душой которого был, конечно, Гумилев, хотя и не является такой «позитивистской» литературной школой, какой его иногда пытаются представить критики-максималисты, все же существенно отличается от символизма именно оригинальной трактовкой роли мистицизма в художественном постижении мира. Природу этих разногласий нам и предстоит выяснить.

III

Что мешало Гумилеву безоговорочно принять символизм, казалось бы, такой близкий поэту своей очевидной духовной «динамикой», которая, кстати, подчас чрезвычайно схоже сочеталась у поэтов-символистов с динамикой «внешней» — вспомним хотя бы обуянного «охотой к перемене мест» К. Д. Бальмонта?

Характер символического литературного творчества в России на рубеже XIX—XX веков традиционно определяется понятием «декадентства». Несмотря на частое употребление этого слова в научных изданиях и справочных пособиях, единого подхода к его толкованию до сих пор нет, так что необходимо уточнить наше понимание определяемого данным понятием явления. Мы решительно восстаем против *отождествления* декадентства как с символизмом (или с каким-либо течением внутри символизма), так и вообще с какой-либо литературной школой, ибо это неизбежно ведет к терминологической путанице. Наиболее оправданным нам кажется определение декадентства как умонастроения особого рода, которое находит свое выражение в разных формах общественного сознания, в том числе — в искусстве [10]. Сам Гуми-

лев считал декадентство мировоззрением, *которое оформляется* символическим творчеством в особое миросозерцание[11]. Подобным же образом ранее высказывался и В. Я. Брюсов: «“Декадентов” единит не стиль, но сходство и сродство мировоззрений»[12]. Декадентскому мироощущению давались разные характеристики («индивидуализм», «эстетство», «обреченность», «душевная усталость» и т. п.), однако, всегда признавалось, что подобный образ мысли и эмоциональный склад противоположны тем, которые основываются на традициях национально-религиозного бытия. Поэтому мы определяем декадентство как умонастроение, присущее обществу в кризисные периоды истории, характеризующееся тотальным ревизионизмом, «переоценкой всех ценностей» (Ф. Ницше).

Ныне, наблюдая с довольно длительной временнуй дистанции процессы, происходившие в духовной жизни России на «рубеже веков», мы можем, уходя от субъективной «оценочности», повозможности здраво представить как сильные, так и слабые, «темные» стороны декадентского умонастроения.

Переживание момента бытия, свойственное гумилевским современникам-декадентам, — переживание, прежде всего, катастрофическое, схожее с переживанием пушкинского Вальсингама:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...
. . . .
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

Нечто подобное мы находим в признаниях крупнейших идеологов «литературного» декадентства — символизма, в частности, в эссеистике гумилевского «учителя» В. Я. Брюсова. «Недавно еще, — писал он, — мир казался огромным зданием из прочного мрамора, которое человечеству предстояло исследовать и измерить. Нашлись, однако, те, кто посмел проверить действительную прочность строения, и открылось, что это не более как бутафорский дворец. Окружающие колонны оказались полотняными кулисами, а небо — задней, грубо размалеванной декорацией, за которой — мрак. Четыре столетия, начиная от Декарта, европейская цивилизация вела свои пути все вперед, в одном направлении, думая, что прокладывает их по твердой земле. Но внезапный удар заступа открыл бездну. Человечество увидело, что идет по тонкой коре льда, едва удерживавшей его над бездонной глубью»[13].

Подобное положение — «бездны мрачной на краю» — обостряло, с одной стороны, все творческие способности человека, его разум, его «волю к жизни», придавало существованию глубокий, благородный трагизм. Недаром культура, порожденная «декадентством», поражает изобилием форм, красок, переизбытком парадоксальных, оригинальных творческих решений, феерическим многообразием художественных «школ». Декадентское бытие формировало личности, обладавшие яркими, неординарными характерами и захватывающими судьбами.

С другой стороны, в «духовном», прежде всего — в религиозном смысле — декадентское умонастроение свидетельствовало о крайнем неблагополучии в жизни общества. «Ревизионизм» декадентства проявился в полной мере и в области чисто-религиозной, церковной жизни — и здесь уместно напомнить о многочисленных ересях, генерируемых декадентской культурой, об элементах сатанизма или о демонстративном анархо-нигилистическом секуляризме в «радикальных» кругах русского образованного общества, — и в сферах духовной жизни, теснейшим образом связанных в сознании русского человека с религиозными императивами — морали, политике, науке. Сомнению было подвергнуто буквально «все», «экспериментаторский», релятивистский дух торжествовал там, где еще недавно любой подход, кроме безусловной и истовой веры считался глубочайшим кощунством. Среди черновых набросков позднего Гумилева мы находим яркую характеристику этой стороны декадентского умонастроения:

Прежний ад нам показался раем,
Дьяволу мы в слуги нанялись
Оттого, что мы не отличаем
Зла от блага и от бездны высь.

«Чего только ни проделывали мы за последние годы с нашей литературой, — сетовал И. А. Бунин, — каким богам ни поклонялись?.. Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “полеты в вечность”, и садизм, и приятие мира, и неприятие мира... Это ли не Вальпургиева ночь!» [14]. Отталкиваясь от этих бунинских слов, И. Ф. Мартынов в своей работе в «Гумилевских чтениях» убедительно продемонстрировал крайнюю религиозно-этическую сомнительность многочисленных проявлений «декадентства» в русской литературе рубежа веков и, заключая свое исследование, писал: «...Непросто найти тот внутренний стимул, который мог бы помочь поэту без давления извне гармонично строить свои

взаимоотношения с окружающим обществом так, чтобы приносить ему максимальную пользу или, по крайней мере, не причинять вреда. Нам представляется, что таким моральным компасом и сегодня, в наш атеистический век, может быть только *вера в Высшего Судию,* ибо без нее любые понятия остаются всего лишь пустыми, ни для кого не обязательными абстракциями... Как показал опыт русской поэзии "Серебряного века", отсутствие жесткой идеологической регламентации со стороны государства не может и не должно вести к разрушению всех моральных "шлюзов", более того, требует от поэта подлинной нравственной чистоты, не имеющей ничего общего ни с обывательским ханжеством, ни с псевдоинтеллигентским подлаживанием к любой конъюнктуре. Нет слов — это тяжкий, но благодатный путь, примером чего могут служить "труды и дни" Николая Гумилева, прошедшего невредимым сквозь дебри сатанинских соблазнов и застигнутого мученической смертью на пороге подлинной духовной зрелости» [15].

Упоминание о «сатанинских соблазнах», подстерегавших юного Гумилева, только-только вступившего на стезю поэтического творчества, отнюдь не метафора, но буквальное обозначение направленности его тогдашней лирики. Вслед за «учителем» — В. Я. Брюсовым, заявившим ранее о желании прославить «и Господа, и дьявола», — «ученик»-Гумилев насыщает свои произведения «сатанинскими мотивами»:

Пять коней подарил мне мой друг Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо.

(«Баллада»)

Там, где похоронен старый маг,
Где зияет в мраморе пещера,
Мы услышим робкий, тайный шаг,
Мы с тобой увидим Люцифера.

Подожди, погаснет скучный день,
В мире будет тихо, как во храме,
Люцифер прокрадется, как тень,
С тихими вечерними тенями.

Скрытые, незримые для всех,
Сохраним мы нежное молчанье,
Будем слушать серебристый смех
И бессильно-горькое рыданье.

(«Пещера сна»)

Гумилевское «декадентство» 1906—1908 гг. вело не только к литературным излияниям по адресу «друга-Люцифера», «умного дьявола» и т. п., но и к занятиям черной магией. «Помню, — вспоминала О. Л. Делла-Вос-Кардовская, — как он однажды очень серьезно рассказывал о своей попытке вместе с некоторыми сорбоннскими студентами увидеть дьявола... Все очень быстро бросили эту затею. Лишь один Н<иколай> С<тепанович> проделал все до конца и действительно видел в полутемной комнате какую-то смутную фигуру» [16]. В стихах Гумилева этих лет упоминаются реалии, свидетельствующие о том, что он был хорошо знаком с тайными учениями, вплотную приближающимися к сатанинским духовным извращениям. В цитированном выше произведении узнаются мотивы «Химической женитьбы Христиана Розенкрейца». В другом известном в литературных кругах того времени гумилевском стихотворении — «Андрогине» — прямо называются операции, связанные с каббалистическими обрядами:

Спеши же, подруга! Как духи нагими,
Должны мы исполнить старинный обет,
Шепнуть, задыхаясь, забытое имя
И, вздрогнув, услышать желанный ответ.

Я вижу, ты медлишь, смущаешься... Что же?!
Пусть двое погибнут, чтоб ожил один,
Чтоб, странный и светлый, с безумного ложа,
Как феникс из пламени, встал Андрогин.

А в стихотворениях «Маскарад» и «Ужас» присутствуют образы, связанные с обрядом инициации (посвящения) в древние до-христианские мистерии, апеллирующие к «темной», земляной тайне архаических хтонических божеств:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

(«Ужас»)

Необходимо подчеркнуть, что это духовное «нисхождение» влекло за собой личные, «биографические» катастрофы. «Парижский» период 1906—1908 гг. остается одним из самых «темных» — в прямом и переносным смысле — этапов в жизни поэта. Извест-

но, что в это время он увлекся наркотиками и водил знакомства с «экзотическими» фигурами парижской богемы, временами бродяжил, покушался на самоубийство. В творчестве Гумилева возникает чрезвычайно опасный «имморальный» уклон, ярко сказавшийся, например в цикле стихов о Клеопатре, с их откровенно-эротическим и, одновременно, — демоническим подтекстом:

Над тростником медлительного Нила,
Где носятся лишь бабочки да птицы,
Скрывается забытая могила
Преступной, но пленительной царицы.

(«Гиена»)

Мы можем с уверенностью сказать, что двадцатилетний Гумилев, присягнувший на верность «новой школе» — символизму — и посвятивший «учителю Валерию Брюсову» лучшую из своих ранних книг, в то же время вполне осознавал, что за свое «ученичество» платит страшную цену. Так, в одном из стихотворений, не предназначенном для публикации, знаменитый образ брюсовской «свободной ладьи», которая, по воле поэта, прославляющего «и Господа, и дьявола», «плавает всюду», Гумилевым переосмысляется:

Напрасно ловит робкий взгляд
На горизонте новых стран.
Там только ужас, только яд,
Змеею жалящий туман.
И волны глухо говорят,
Что в море бурный шквал унес
На дно, к обителям наяд,
Ладью, в которой плыл Христос.

(«Как труп, бессилен небосклон...»)

Мир ранней лирики Гумилева — мир чрезвычайно мрачный, при всем своем внешнем «экзотическом» цветовом и «морфологическом» многообразии. Тема гибели тайно присутствует всюду за роскошными образами гумилевской романтической «утопии»:

Приближается к Каиру судно
С длинными знаменами пророка.
По матросам угадать нетрудно,
Что они с востока.

Капитан кричит и суетится,
Слышен голос гортанный и резкий,
На снастях видны смуглые лица
И мелькают красные фески.

. . . .

Аисты кричат над домами,
Но никто не слышит их рассказа,
Что вместе с духами и шелками
Пробирается в город зараза.

(«Зараза»)

Воспитанный в семье, свято чтившей патриархальные традиции русского поместного дворянства, безусловно религиозный, преклонявшийся перед святостью семейных уз, государственного, военного долга, Гумилев обращался в 1906 г. к учениям, краеугольным камнем которых стало отрицание — «переоценка всех и всяческих ценностей», презрение к морали, атеизм и сатанизм! Контраст был разителен: после царскосельского домашнего уюта, хлебосольства, гостей, приживальщиков, «тетушек» — нищее, неустроенное существование в парижской «богемной» мансарде; после непременной свечки в часовне, куда всегда, возвращаясь с прогулки, заходила с маленьким сыном Анна Ивановна Гумилева — прославление Люцифера и участие в черных мессах; вместо ученой или военной карьеры по примеру отца — нерегулярные занятия в Сорбонне и лихорадочное творчество, сочетающееся с хроническим безденежьем; после наивных детских грез о любви — прославление «куртизанки Содома»!.. Здесь было между чем и чем выбирать, и для поэта это был *очень тяжелый выбор:*

...В тихой березовой роще
С горячей молитвой упасть на песок,
Чтоб снова подняться, исполненным мощи...
Мой крест золотой — это счастья залог!

...Мгновенье! И в зале восторженно-шумной
Все смолкли и дико приподнялись с мест,
Когда я вошел, *воспаленный, безумный,*
И молча на карту поставил свой крест.

(«Крест»)

И все-таки для Гумилева — художника необыкновенно чуткого — именно *символизм с его «динамикой стиля», порожденной декадентской «динамикой духа», был эстетически адекватен требованиям эпохи, ее «ритму».* Можно сколько угодно осуждать поэтов-декадентов за духовные падения, кощунства, еретичество, но, в то же время, нельзя не восхищаться их бесстрашной готовности встретить лицом к лицу любую духовную опасность, отвечать на любые, самые страшные и губительные вопросы истории. Не может не импонировать и жертвенная честность символизма, предлагавшего залогом выработанных «новых ценностей» стремление к личному «жизнетворчеству». «Сим-

волисты, — писал В. Ф. Ходасевич, — не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизнетворческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства... Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней...» [17]. В том же духе писал о «творящих зло», «забывших Божий страх», бунтарях и сам Гумилев в балладе 1907 г.:

...Я отпрянул, удивлен,
Когда он свой раскрыл хитон
И *показал на сердце рану...*
. . . .
И я задумался светло
И полюбил творящих зло
И пламя их святого гнева.

(«Неслышный, мелкий падал дождь...»)

Однако, принимая провозглашенную символизмом «страннническую» концепцию духовного «Я» художника, принимая «динамизм» в качестве критерия ценности в художественном творчестве, Гумилев не смог — и *не мог* — принимать конкретные символистские «маршруты» духовного пути, лежащие, как правило, *вне традиционных для русского воцерковленного сознания категорий «добра» и «зла»*. Никогда — даже в самые «отчаянные» периоды гумилевского декадентского «духовного бунта» — в произведениях поэта мы *не найдем следов «ставрогинского» комплекса неразличения метафизических противоположностей бытия,* — комплекса, которым страдали «пионеры» символизма, такие как Брюсов, *«равно»* прославлявший «и Господа, и дьявола», или как В. М. Минский, писавший:

Нет двух путей добра и зла,
Есть два пути добра.
Меня свобода привела
К распутью в час утра.
. . . .
Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти...

Для Гумилева, в отличие от его «учителей», истина, что «Бог есть Бог», а «дьявол есть дьявол», *всегда* оставалась доступной.

Трагическая проблема заключалась в том, что в художественном мировоззрении начала XX века «зло» вдруг оказалось *эстетически* привлекательней «добра». По крайней мере, аппелируя ко «злу», произведения декадентов-символистов обладали внутренней содержательной динамикой и были художественно состоятельны, тогда как «традиционалистское» художественное мировоззрение становилось очевидно *косным,* статичным и порождало содержательный *догматизм*.

Сказанное хорошо иллюстрируют два произведения раннего Гумилева, разделенные полутора годами по времени создания, но удивительно схожие по проблематике и даже по сюжетным особенностям — баллада о Черном Капитане («Сегодня у нашего берега бросил...», 1906) и рассказ «Черный Дик» (1908). И в балладе, и в рассказе главными героями являются антиподы, причастные, соответственно, к «добру» и ко «злу» — что обуславливается многократно варьирующимся во всех стилистических уровнях приемом контраста, — а «толпа» мечется от одного «вождя» к другому и, в конечном счете, *не может пристать ни к одному*. В этом споре за «малых сих» *главнейшим аргументом «зла» является красота:*

Тяжелые грузы корицы и перца,
Красивые камни и шкуры пантер,
Все, все, что ласкает надменное сердце,
На том корабле нам привез Люцифер.

Мы долго не ведали, враг это, друг ли,
Но вот капитан его в город вошел,
И черные очи горели, как угли,
И странные знаки пестрили камзол.

Трагедия гумилевских оппонентов «зла» в том, что их эстетическая несостоятельность связана с недостаточностью духовной, с неубедительностью «добра», не нашедшего опоры в «динамике духа», косного, догматического добра. *Это характерное для художественного менталитета начала XX века противоположение Красоты — Истине, влекущее за собой неизбежные проблемы в области теодицеи, было для Гумилева — художника и православного христианина — непереносимо:*

Христос сказал: убогие блаженны,
Завиден рок слепцов, калек и нищих,
Я их возьму в надзвездные селенья,
Я сделаю их рыцарями неба
И назову славнейшими из смертных...
Пусть! Я приму! Но как же те, другие,
Чьей мыслью мы теперь живем и дышим,

Чьи имена звучат нам, как призывы?
Искупят чем они свое величье,
Как им заплатит воля равновесья?
Иль Беатриче стала проституткой,
Глухонемым — великий Вольфганг Гете
И Байрон — площадным шутом... *о ужас!*

(«Отрывок»)

Символизм этот «ужас» сложившейся ситуации либо игнорировал, либо предлагал рецепты преодоления противоречия между Истиной и Красотой, воскрешая старинные ереси и формируя эстетические программы гностического характера; и то, и другое для Гумилева было заведомо неприемлемо. «Всего нужнее понять характер Гумилева, — писала А. А. Ахматова, — и самое главное в этом характере: мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но, по мере приближения к символистам,.. вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то» [18].

Великая миссия, выполненная Гумилевым в русском искусстве XX века, заключалась в том, что он «акмеистичностью» своего творчества вновь утвердил Красоту в Истине, согласовал формальную «эстетическую» правду декадентского искусства с «этической правдой», завещанной XX веку великой русской классикой — Державиным, Пушкиным, Гоголем, Достоевским.

IV

Без малого за полвека до Гумилева Достоевский гипотетически предполагал, что, возможно, *Истина окажется вне Христа* — только лишь затем, чтобы заявить, что и в таком случае он, Достоевский, предпочтет остаться с Христом. Но то, что Достоевский допускал лишь как сугубо гипотетическую возможность — «если предположить на мгновенье!» — стало реальностью в интеллигентской, художественной среде гумилевской эпохи — современники поэта, художники и философы, отказывались видеть Истину в Христе, по крайней мере — в Христе православной церкви, и отсюда проистекли все знаменитые попытки «богоискательства» и «богостроительства» — от Мережковского с Бердяевым до Горького с Луначарским.

Подобное внезапное «отпадение» русского искусства от православия, «тотальная» — сверху донизу — «еретичность» творческих кругов России рубежа XIX—XX веков является следствием того, что в культуре страны XVIII—XIX вв. шел медленный,

но неукоснительно длившийся процесс «секуляризации эстетики».

Если мы обратимся к тексту Священного Писания, то увидим, какую огромную роль играет здесь эстетический критерий: красота в непременной художественной дихотомии формы и содержания всегда присутствует там, где раскрывается Истина — и, напротив, «темные» движения человеческой души и истории — Вавилонские столпы, Содомы, Золотые тельцы — не обладают правом на художественное оформление в библейской стилистике. Культура православной Руси очень полно восприняла эту «сакральную» функцию эстетики в христианстве — недаром именно красота «греческого обряда» подвигла, если верить «Повести временных лет», князя Владимира обратиться к византийской церкви. С той поры и до XVIII века эстетика существовала на Руси в симфонии с религиозным сознанием: дух искал «прекрасные» формы выражения — и находил их в роскоши архитектурных решений, блеске церковного убранства и великолепии литургийного служения, изысканности литературного слога. С другой стороны, все, что обладало эстетической значимостью, «эзотерически» воспринималось народным сознанием как «духоносное» — от пейзажа до прекрасного человеческого облика.

Выделение в петровскую эпоху искусства в самостоятельный общественный институт эту симфонию разрушило и, по общему стремлению российского исторического бытия к максималистскому действию, превратило гармонию в ее противоположность. Уже в XIX веке для образованных слоев русского общества различие «церковного» и «светского» искусств являло собой почти непреодолимую пропасть. В результате и в богословской православной мысли, и в интеллектуальном арсенале «светской» критики эстетическая проблематика влачила какое-то странное, жалкое, «полуподпольное» существование: Синод деликатно игнорировал эстетику, опасаясь ее «мирских» соблазнов, критика, в России XIX века исключительно политизированная, полагала «красоту» излишне «идеалистичным» понятием, не обладающим прагматической актуальностью. Нелепость ситуации ощущалась тем более остро, что «некультурные» народные массы — православное крестьянство — сохраняли в своем мироотношении незыблемой христианскую библейскую дихотомию Красоты и Истины. Прекрасно писал об этом в одном из ранних символистских манифестов, вышедших в канун «борьбы за идеализм» в искусстве, Д. С. Мережковский. «Интеллигентный певец народа, — писал он, — считает идеалы красоты и поэзии... противоречащими деятельной любви к народу... Он стыдится петь вечное, т. е.

любовь и красоту, в то время как народ несчастен. Но сам народ... не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях. О нет, он не стыдится красоты... И заметьте, что ведь поет он... именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей» [19]. Справедливости ради нужно заметить, что сам Мережковский, хотя и доказывал возможность «сакрального» оправдания Красоты, апеллируя для этого к восприятию эстетики народным сознанием, мыслил Красоту отвлеченно от конкретики православной духовной жизни — как будто столь любимая им кольцовская «свеча поселянина» могла гореть не «пред иконою Божьей Матери», а где-нибудь в капище, или у изваяний Деметры или Диониса.

В общем, нужно признать, что в творчестве символистов эстетическое начало — начало Красоты — не нашло своего выражения в индивидуальном православном культурном сознании — так, как это было в соборном сознании народа. Результатом символистской «борьбы за идеализм» в этой области стало, как мы уже знаем, культивирование «красоты зла».

Ситуация осложнялась еще и тем, что даже в творчестве тех художников, которых трудно заподозрить в секуляристских настроениях, православная образная конкретика не получила достаточно ясного эстетического воплощения. Так, например, очень сложно говорить о Христе Пушкина или Христе Гоголя. Ярким исключением является здесь Достоевский, о котором речь будет впереди, но в общем «русский Христос» в отечественном искусстве воспринимался в читательской массе, прежде всего, опосредованно единственной строфой Ф. И. Тютчева:

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Преклоняясь перед художественным гением Тютчева, осмелимся все же заметить, что вся сложность понимания Христа русским православным сознанием этой строфой не исчерпывается — тем более, что тютчевский образ незаметно трансформировался в сознании читателей и «рабская» видимость Царя Небесного затмила Его царское величие. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на изображения Христа на картинах передвижников — Крамского, Ге, Поленова, являющих —

при всех несомненных художественных достоинствах — прежде всего *человека,* причем — страдающего, угнетенного, сомневающегося человека.

Гумилев — еще не вполне освободившийся от декадентства — это «униженное» положение христианских образов в русском искусстве отразил в одном из ранних стихотворений «Ворота рая»:

Не семью печатями алмазными
В Божий рай замкнулся вечный вход,
Он не манит блеском и соблазнами,
И его не ведает народ.

Это дверь в стене давно заброшенной,
Камни, мох, и больше ничего,
Возле — нищий, словно гость непрошенный,
И ключи у пояса его.

. . . .

...И апостол Петр в дырявом рубище,
Словно нищий, *бледен и убог.*

В общем, это стихотворение — великолепная вариация на темы боготворимого Гумилевым Тютчева. Если учесть, что во время создания «Ворот рая» Гумилев числился в адептах «Вячеслава Великолепного», то полемический выпад против «роскоши» — в том числе и «интеллектуальной», против «мудрствования», — выпад, замаскированный тютчевскими реминисценциями — важный шаг в сторону обретения духовной самостоятельности. А вот другое стихотворение — «Христос» — уже целый этап духовного самоопределения Гумилева. Христос здесь рисуется *странником,* «искателем небес», который «идет путем жемчужным / По полям береговым». В поэтико-философской «терминологии» Гумилева «странничество», как мы уже видели, обладает универсальным значением «жизни», творческого начала бытия. Ранее, будучи приложимо к «капитанам» или «конквистадорам», понятие «странничества» не приобретало столь отчетливой «духовной» семантики: «поиск новых земель», хотя и был аллегорически прозрачен, но мог истолковываться чрезвычайно широко. Теперь же итогом «странничества», понимаемого как «странничество духа», стало отчетливо видеться «воцерковление», откровение Царства Небесного:

Ведь не домик в Галилее
Нам награда за труды, —
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды.

Та же связь «странничества» с христианским духовным деланием выявляется в «Заводях», где переживание одиночества, «бездомности» лирического героя внезапно приводят к острому предчувствию грядущего обретения духовной благодати — «Потому, что я люблю тебя, Господи!». И в то же время, статическая косность патриархального быта в стихотворении «Старина» ассоциируется с «забвением» «небесного», идеального бытия:

Тревожный сон, но сон о небе ли?

За всем этим присутствует одна — пока еще неясно выраженная — глобальная догадка: поиск Красоты, которым заняты художники «новой школы», вовсе не отрицает поиск Истины. Как мы видели, для Гумилева Христос, опознанный как «странник», *эстетически* не менее привлекателен, нежели «капитаны» или «странный бог» — Дионис. Причем, заметим, эстетическая привлекательность для Гумилева-художника присуща именно Иисусу Евангелия, Иисусу Христу, а не некоей «модернизированной» в декадентском духе «христоподобной» фигуре, соединяющей в себе черты Иисуса, Диониса, Осириса и т. п. — фигуре, подобной «Иисусу *Неизвестному*» Мережковского. «Каноническое» следование Священному Писанию не мешает Гумилеву свободно воплощать общий творческий замысел, следуя излюбленному постулату «странничества духа».

Это очень важно. Впервые для художника-декадента «традиционная», «историческая», если следовать терминологии Мережковского, церковь и ее догматика не были чем-то чуждым, чем-то, что нужно «преодолеть», но явились средой для применения всего арсенала богатейшей «декадентской» эстетики. Гумилев мог с полным правом сказать о себе:

Апостол Петр, бери свои ключи,
Достойный рая в дверь его стучит.

Коллоквиум с отцами церкви там
Покажет, что в догматах я был прям.

(«Рай»)

Действительно, при всех «безумствах» 1906—1908 гг., «еретиком» Гумилев не был никогда и идеи «подправить» православие, создать «новую церковь» сочувствия у него никогда не находили. Он на какое-то краткое время «шатнулся» от церкви, поддавшись декадентским поискам «красоты», но очень скоро увидел, что христианство, православие, ложно понятые «декадентами» как статичные, мертвые институты, на самом деле обладают живой динамической духовной полнотой, вполне могу-

щей служить базой для художника, стремящегося к эстетическому совершенству.

Такая уникальная творческая позиция Гумилева принесла яркие, неожиданные результаты. Прежде всего, нужно, конечно, упомянуть о рассказе «Золотой рыцарь», стоящем вообще на особом месте в истории русской литературы, обращенной к образу Христа.

Как мы уже говорили выше, «русский Христос» не был адекватно отражен отечественной литературой. Единственным исключением здесь явился Иисус Достоевского — молчаливый собеседник Великого Инквизитора, Иисус, неизмеримой сложностью своей превосходящий не только лубочные упоминания, рассыпанные по страницам русской беллетристики XIX века, но и хрестоматийный тютчевский образ «Царя Небесного в рабском виде». Это — Иисус, властный в кротости, Иисус, наконец, *прекрасный:* «Он появился тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают его. Народ непобедимой силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним. Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответной любовью. Он простирает к ним руки и благословляет их, и от прикосновения к нему, даже лишь к одеждам его, исходит целительная сила». Мы знаем, что *следующим* образом Иисуса стал блоковский Христос «Двенадцати» — Исус (так!), идущий впереди анархистов-революционеров. «Другой», по выражению самого Блока. Но *между* этими полюсами существует и Иисус Гумилева — Золотой Рыцарь, Иисус, ликующий и торжествующий, делающий землей обетованной выжженную солнцем пустыню, изгоняющий страх из мира, Иисус, возглавляющий кавалькаду рыцарей-тамплиеров, до конца оставшихся верными своему долгу.

«Золотой Рыцарь» — непосредственное продолжение темы, заявленной в «Христосе» и, нужно сказать, блистательно, во всей ее полноте разрешенной. «Эстетическое» начало торжествует здесь при полном сохранении евангельской «этической» и «религиозной» чистоты, чувство радости от созерцания прекрасного облика Господа естественно дополняет чувство мистического восторга. В общем, даже *тематически* «Золотой рыцарь» согласуется с известными стихами Евангелия: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас. Вы — соль земли» (Мф 5, 12—13). Образ

«золотого победителя», легко и весело пирующего с рыцарями в ставшей нестрашной пустыне — «Золотой победитель сидел с другими и ел, и пил, и смеялся» — тоже восходит к евангелию, где свет личности Христа — не то ли, что гипотетически считал «самым сильным местом» своей неосуществленной поэмы Иван Карамазов? — свет не только духовный, но и «эстетический», поскольку земное, человеческое воплощение Господа прекрасно и радостно: «Пришел Сын Человеческий, ест и пьет; и говорят: вот человек, который любит есть и пить вино, друг мытарям и грешникам» (Мф 11, 16—19). Христос выступает на страницах евангелия как строгий и требовательный учитель, предъявляющий высочайшие требования к своим ученикам, Христос говорит о «мече», который Он принес в мир, Он — царь, величие которого несоизмеримо с величием кесаря — но Он же исцеляет больных, играет с детьми, превращает воду в вино в нищем доме во время брака в Кане Галилейской. Это — одна из величайших «эстетических» тайн евангелия, тайна Красоты в Истине: «Все предано Мне Отцом Моим, и никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына, и кому Сын хочет открыть. Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо я кроток и смирен сердцем, и найдете покой и душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф 11, 27—30).

«Золотой рыцарь» выводит Гумилева на тематику, важнейшую в его творчестве, но, к сожалению, почти полностью проигнорированную как современной поэту, так и посмертной критикой — *теме рыцарства,* понятой, разумеется, не отвлеченно-декоративно, а со всей философской и религиозной ответственностью и полнотой. Рыцарство — если уйти от внешних расхожих атрибутов, от исторического антуража — было самой совершенной формой деятельного личностного религиозного «жизнестроительства», воплощением во внешнем действии внутреннего духовного «движения». Для истории европейского религиозного сознания рыцарство было величайшей школой усвоения личностью соборного достояния католичества, утверждением «общего» действия в «частном». Не случайно тема «рыцарства» была чрезвычайно актуальна для тех русских мыслителей, которые пытались угадать возможность выхода из духовного кризиса, в который попала вступившая в полосу затяжных революций Россия. «К горю нашему, в русской истории не было рыцарства, — писал Н. А. Бердяев. — Этим объясняется и то, что личность не была у нас достаточно выработана, что закал характера не был у нас достаточно крепок... Нравственно прекрасен

наш бытовой демократизм, наша простота... но в отсутствии аристократии была и наша слабость, а не только наша сила. В этом чувствовалась слишком большая зависимость от темной народной стихии, неспособность выделить из огромного количества руководящее качественное начало»[20]. Этой мысли Бердяева созвучны стихи Гумилева —

И мечтаю я, чтоб сказали
О России, стране равнин:
— Вот страна прекраснейших женщин
И отважнейших мужчин.

(«Сестре милосердия»)

Формирование аристократической духовной самостоятельности происходило в *ордене* — передовом отряде католической церкви. В эпоху первых крестовых походов к формированию орденских «паств» были непосредственно причастны такие светочи западной церкви, как св. Бернар Клервосский и папа Иннокентий II. Общеизвестно, какую огромную роль в деле завоевания Святой Земли сыграл знаменитый орден «Бедных рыцарей Христа и Храма Соломонова» — орден «тамплиеров», сочетавших поразительное мужество с высочайшим подъемом духа. Скажем, кстати, что для сознания русского художника XIX века «тамплиерство», воинствующее духовное начало, было близко благодаря гениальному стихотворению Пушкина о «рыцаре бедном», т. е. о тамплиере, которое сыграло такую грандиозную, «символическую» роль в творчестве многих писателей, стало «культурологическим», философским «шифром»:

И в пустынях Палестины,
Между тем как по скалам
Мчались в битву паладины,
Именуя громко дам, —

Lumen coelum, sancta rosa!
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром, его угроза
Поражала мусульман.

Насколько мы можем судить по «рыцарским» мотивам в гумилевском творчестве, поэт мечтал о каком-либо подобном «ордене», но созданном в лоне православной церкви и отражающем специфику славянского религиозного менталитета. По крайней мере, в «военных» произведениях Гумилева российское «православное воинство» изображается с очевидными элементами символики, присущей средневековым «воинам Христа»:

...Не надо явства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого, что Господне Слово
Лучше хлеба питает нас.

. . . .

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

(«Наступление»)

С идеей «православного рыцарства» связан и обостренный интерес поэта к современным ему наследникам тамплиеров — масонам. «Гумилев был боевым офицером; он никогда не забывал, что масонство — прежде всего рыцарский орден» [21], — пишет В. И. Новиков в очерке о «масонских» мотивах в русской культуре. Здесь, впрочем, нужно оговориться.

Масонство в XVIII—XIX веках не представляло собой нечто единое — и английскому франк-масонству, подвизающемуся на пропаганде либеральных, демократических, «просветительских» взглядов противостояло масонство шведское. «Шведская система резко отличалась от английской: это не есть Великий всечеловеческий союз союзов, широко раскрывающий врата всем, жаждущим света, всем, стремящимся воздвигнуть храм человечества на опорах мудрости, силы, красоты. Пропуск (в шведской масонской «системе» — *Ю. З.*) строг, врата открываются лишь перед тем, кто мог сказать: я — христианин по святому обряду крещения. Исключительно христиане могли искать посвящение в ложе шведской системы... Обрядники связывают шведскую систему со средневековым орденом Рыцарей Храма, обряды, таинства и заветы Храмовников якобы переданы масонам шведской системы через посредство целого ряда лиц, сохранивших непрерывность посвящения и преемства» [22]. Добавим, что между одной и другой тайными организациями, именуемыми одним и тем же наименованием, мира отнюдь не было.

В творчестве Гумилева мы встречаем как обилие «масонских мотивов» — в частности, связанных с центральным масонским мифом о постройке Храма, опирающимся на Третью книгу Царств Ветхого Завета, или — с мистической трактовкой Слова, восходящей к чтимому масонами евангелию от Иоанна, — так и «шведскую» тему, тем более актуальную для Гумилева, что Швеция была страной, породившей русскую государственность:

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
Рожденный из глуби не наших времен,

Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
Такой уж почти и не радостный сон…

. . . .

»О Боже, — вскричал я в тревоге, — что, если,
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?»

(«Стокгольм»)

В общем, мы можем сказать, что эта сторона деятельности — духовной и творческой — Гумилева пока еще скрыта от нас: с уверенностью мы можем судить о его отношениях с современным ему «орденством» лишь по его стихам и прозе — и это свидетельства, хотя и не документальные, но все же достаточно красноречивые:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

(«Память»)

V

История поэтических исканий Гумилева также полна динамики — как «внешней» — в движении от апологии символизма к критике его и созданию акмеизма, — так и внутренней — в лирическом противопоставлении слова «мертвого», косного — слову «живому», относящемуся к благодатному, светлому творческому духу, ищущему идеального воплощения:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

(«Слово»)

В сущности, деятельность Гумилева — теоретика литературы, его полемика с символистами затрагивает проблемы, прежде всего, не собственно-«литературные», но — шире — «эстетические» (если разуметь «эстетику» так, как понимал ее Кант), т. е. протекает в области гносеологии.

Основой символистской эстетики было положение о принципиальной возможности познать *«все»* мироздание в его «трансцедентальной» полноте. Гарантом такого познания становилось символистское искусство, объективирующее моменты интуитивного, «сверхчувственного» прозрения художника в символе и, таким образом, дополняющее «рациональное» знание художника о мире. «Ни одно из направлений русской литературы — ни до, ни после — не проявляло таких настойчивых попыток, как символизм, гносеологически познать природу искусства, построить самостоятельную эстетику, — писала Л. Силард, — немногие художники уделяли так много внимания, как символисты, *философии творчества, соотносимой с теориями познания.* Собственно, символисты хотели разработать теорию творчества так же детально, как в XIX веке была разработана теория познания» [23].

Гумилев начинал как «ученик символистов», и для него художественное слово было, по выражению Вяч. И. Иванова, «чудотворною мантрой», расколдовывающей мир» [24]. Символистское ощущение трансцедентальной «иерархичности» бытия, которая раскрывается с помощью творческого акта, выявляющего «мир иной» за скудостью внешних, материальных форм, характерно для стихотворений «Мечты», «Жираф», для поэмы «Северный раджа» — с их образными системами, построенными на приеме контраста: «нищий» — «принц», «ворон» — «лебедь», «дождь» — «тропический сад», «холодный туман» — «запах немыслимых трав», «юг» — «север» и т. д. С другой стороны, сам акт трансцедентального познания в символистском творчестве воспринимается Гумилевым как *подвиг:*

Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Ходят бешеные волки по дороге скрипачей...

(«Волшебная скрипка»)

Однако, со временем наступало разочарование в *подлинности* символистского «трансцедентального познания». «Символисты — просто аферисты, — жаловался Гумилев впоследствии. — Взяли гирю, написали на ней 10 пудов, но выдолбили середину, швыряют гирю и так, и сяк, а она пустая» [25]. В 1914 г. в беседе с Н. М. Минским Гумилев так мотивировал свое неприятие символистской мистики: «Я... боюсь устремлений к иным мирам, по-

тому что не хочу выдавать читателю векселя, по которым буду расплачиваться не я, а какая-то неведомая сила» [26].

Разочарование в символизме отразилось в творчестве Гумилева в стихах, связанных с темой *«злых книг»*. Нужно сказать, что вообще в символизме было распространено сравнение *книги с «небом»*, пришедшее еще из средневековой мистической традиции, воспринятой впоследствии романтиками начала XIX века. Семантика данного сравнения очевидна, если вспомнить, что книга являлась средством сохранения «мудрости», инструментом «ноуменального» откровения мироздания. В творчестве раннего Гумилева возникает антиномичное сравнение «книги» с «адом»:

...Мне ясно кажется, что кровь
Пятнает многие страницы.

. . . .

О пожелтевшие листы,
Шагреневые переплеты!

(«В библиотеке»)

«Злое» начало, присущее «книгам», выражается и в «статике», которую приобретает этот образ в гумилевском творчестве:

Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, *грузные томы,*
Сторожат вековые истомы,
Словно зубы в восемь рядов.

(«У меня не живут цветы»)

С другой стороны, отказываясь от символистской трактовки художественного познания, Гумилев признавал как закономерность самой *постановки* подобного вопроса, так и высокие формальные достижения «учителей». Интересно, что уже в рассказе «Последний придворный поэт» Гумилев с симпатией рисует поэта-«консерватора», который, овладев формальными, эстетическими тайнами «новых», «революционных» поэтов, сумел, в конце концов, *превзойти* их: «Стихи были совсем новые, может быть прекрасные... Похожие на стихи городских поэтов.., они были еще ярче, еще увлекательнее, словно долго сдерживаемый талант придворного поэта вдруг создал все, от чего он так долго и упорно отрекался... С гордостью ходил он по анфиладе вечерних зал и то громко декламировал свои последние стихи, то с лукавой старческой усмешкой поглядывал на книги городских поэтов. Он знал, что не только сравнялся с ними, но и превзошел их».

1911—1913 гг. — годы «антисимволистского» бунта Гумилева. Возникновение в конце 1912 года нового литературного течения, названного его теоретиками — Гумилевым и Городецким — *акмеизмом* (от греческого ακμὴ — пик, высшая степень развития чего-либо), стало одним из самых примечательных событий в истории русской литературы начала XX века. Однако, в отличие от эстетики символизма, акмеистическая эстетика не получила достаточного освещения в трудах историков «серебряного века». Более того, неоднократно высказывалось мнение, что акмеизм, возникший из стремления его основателей «преодолеть символизм» (В. М. Жирмунский), не имеет «позитивной» эстетической программы.

Однако критика символизма *сама по себе* для Гумилева в 1912 г. уже не могла быть поводом для программной статьи: его претензии к символизму определились еще в 1910 г.: Гумилев принимал участие в знаменитой «дискуссии о символизме», выступив со статьей «Жизнь стиха». «Критическая» часть гумилевского акмеистического «манифеста» — статьи «Наследие символизма и акмеизм» — необходима лишь для обоснования антитетиченых эстетике символизма положений, образующих принципиально новую систему художественного мировидения.

Задача, стоящая перед Гумилевым, сводилась к следующему: соотнося, подобно символистам — «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» — *теорию творчества с теорией познания* — утвердить новое, иное видение возможностей художника, постигающего мир: «На смену символизма идет новое направление.., требующее... более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». «Краеугольным камнем» гумилевской акмеистической эстетики является тезис о *«непознаваемости непознаваемого»*. «Русский символизм, — писал Гумилев, — направил свои главные силы в область неведомого... И он вправе спросить идушее ему на смену течение... какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова нельзя познать. Второе — что все попытки в этой области — нецеломудренны». Резонно будет предположить, что, коль скоро в символизме господствовал *«гностический»* дух, то в гумилевском акмеизме должен присутствовать *«агностицизм»;* высшей ценности символизма — *полному знанию* о мире — в акмеизме противополагалась *другая ценность,* порождаемая процессом познания — *незнание*. «Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незна-

ния, — вот то, что нам дает неведомое... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма», — таков вывод Гумилева, сделанный им в финальной части «манифеста».

Все сказанное заставляет нас искать генетическую связь акмеистической эстетики (в ее гумилевском изложении [27]) с агностическими учениями, прежде всего, конечно, — с учением И. Канта. Очень важным свидетельством для подтверждения самого факта обращения Гумилева во время работы над теорией акмеизма к творчеству Канта являются мемуары Вас. В. Гиппиуса, участника гумилевского «Цеха поэтов» в 1912 г. Достаточно скептически настроенный ко всему, что касалось акмеистического «бунта» против символизма, Вас. В. Гиппиус так вспоминает об «акмеистических» заседаниях «Цеха»: «Оттолкнувшись от берегов символизма и мистики, акмеисты не знали куда пристать (искренние старания Гумилева *насадить нечто вроде нового кантианства* не привели ни к чему) и очутились в открытом море» [28].

Для Канта, решающего в «Критике чистого разума» вопрос о возможности «метафизики как науки», установление *пределов разумного познания* мира человеком было главной задачей. Кантовская «трансцедентальная эстетика» утверждала, что мир воспринимается человеком лишь в той своей *части,* которая укладывается в присущие рассудку категории «пространства» и «времени» — нечто, не укладывающееся в эти категории, не может быть воспринято человеческими чувствами. Следовательно, человек, в силу возможностей своего «воспринимательного аппарата» обречен иметь дело не с «целым» миром («ноуменом», по терминологии Канта), а с его «частью» («феноменом»). Таким образом, *мир познаваем лишь частично*. «Непознаваемое», лежащее вне «феноменального», действительно «непознаваемо», т. к. человек *физически* не наделен способностями подобного познания. «...Здесь хотят, — писал Кант о тех, кто пытался перешагнуть границы «феноменального» (а русские символисты в начале XX века, по мнению Гумилева, «главные силы направили в область неведомого»), — чтобы можно было познавать, и, значит, созерцать вещи и без внешних чувств, следовательно, чтобы мы имели способность познания, которая совершенно отличается от человеческой.., чтобы мы были, следовательно, не людьми...» [29].

Тем из своих оппонентов, кто не может примириться с необходимостью ограничения пределов познания «феноменальным» и все-таки жаждет откровения «ноуменальных» тайн мирозда-

ния, Гумилев советует подождать до того, как они сами перейдут в «инобытие»: «Бунтовать... во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь». Это почти дословно повторяет язвительное замечание Канта, адресованное наиболее рьяным сторонникам «метафизики как науки»: «...Наш человеческий разум не одарен такими крыльями, на которых он мог бы подняться над облаками, заслоняющими от наших глаз тайны иного мира; а любознательным людям, которые так настойчиво добиваются узнать что-нибудь о том мире, можно дать простой, но вполне естественный ответ, что самое лучшее было бы, если бы они согласились подождать ответа до тех пор, пока они сами не попадут туда» [30].

В гумилевском «манифесте» мы находим большое количество кантовских реминисценций [31] и, главное, утверждение «ценности незнания» Гумилевым полностью совпадает с определением Кантом «положительного» значения «критики чистого разума». «...Я должен был уничтожить *знание,* чтобы дать место *вере,* — писал Кант, — ибо догматизм метафизики, т. е. стремление идти вперед без критики чистого разума, является источником всякого неверия...» [32]. Другими словами, ценность «незнания» в том, что оно дает возможность *верить* в то, что разум «целомудренного» художника-акмеиста не может «познать». «Неведомое», по Гумилеву, дает нам «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания». Заметим, что эпитет «сладкий» в творчестве Гумилева чаще всего употребляется в значении «сакральности» определяемого им объекта, ср., например:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

(«Андрей Рублев»)

Таким образом, если вернуться к приведенному выше отрывку гумилевской статьи, можно заключить, что «неведомое» порождает сакральное («сладостное») переживание необыкновенной интенсивности («до боли») — в этом, по мнению Гумилева, его главная и единственная ценность.

Решение (с помощью кантовского критицизма) проблемы отношения к «непознаваемому» было огромным *духовным* завоеванием Гумилева — это действительно открывало ему путь к

творчеству, свободному от гнета неприемлемых для поэта еретических, а порой и прямо кощунственных установок символистической эстетики, ориентированной на «богопознание». Мы видели, что вопрос о «непознаваемом» был естественным образом связан с вопросом о *Боге* и *вере,* так что, если смотреть с этой точки зрения, Гумилев, создавая акмеистическую эстетику, шел к принятию Бога и этических норм, санкционированных авторитетом православного христианства. «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней, — писал Гумилев в «манифесте» акмеизма. — Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога». Эту же мысль об «религиозно-этическом» осмысления проблемы художественного познания мира Гумилев разовьет в поздней статье «Читатель»: «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требует от человека духовной работы. Но не во имя практической цели как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспосабливает человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу... Поэзия всегда обращается к личности... От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы». К. В. Мочульский, близкий знакомый Гумилева, участвовавший в дискуссиях о природе акмеизма, так комментировал гумилевский манифест»: «Символизм считал мир своим представлением, а потому иметь Бога не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи. Этика превращается в эстетику — и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира — не символа, а живой реальности. Все получает смысл и ценность: все явления находят свое место: все весомо, все плотно. Равновесие сил в мире — устойчивость образов в стихах. В поэзии водворяются законы композиции, потому что мир построен. Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего: «труднее построить собор, чем башню». Это учение о целостности мира в применении к явлениям художественной речи и образует поэтику Гумилева: «В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя» [33].

VI

Заканчивая наш обзор «поэтической философии» Гумилева, необходимо обратиться к произведениям, посвященным *историософской* тематике.

О чуткости поэта к историческим проблемам современности писали такие разные по убеждениям и подходам авторы, как М. И. Цветаева и В. В. Ермилов. Последний, критикуя гумилевское творчество с позиций «вульгарного социологизма», все же признавал, что «он был одним из поэтов, которые чувствуют свою эпоху» и даже советовал «художникам советской страны» учиться у «империалиста»-Гумилева умению «находить горячие и пламенные слова для идущих в бой бойцов» [34]. Слова же Цветаевой о «двойном уроке», который Гумилев преподнес современникам — «поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю» — ныне широко известны и комментариев не требуют.

Мы намеренно начали с цитирования критиков, находящихся в противоположных мировоззренческих, эстетических «лагерях», поскольку такое совпадение в оценках получает особую достоверность, что необходимо для опровержения распространенного до сих пор мнения об «аполитичности» как гумилевского творчества, так и всего акмеизма. В свое время, в «аполитизме» обвинил акмеистов (и, прежде всего, Гумилева) А. А. Блок в знаменитой предсмертной статье «Без божества, без вдохновенья» — статье спорной и пристрастной, но, в силу многих причин, принятой последующими критиками и литературоведами в качестве «истины в последней инстанции».

Интерес к истории — как к ее «внешней», фактической стороне, так и к ее «движущим силам», механизмам, приводящим в действия мощные массы людей — присущ Гумилеву еще в самый ранний период творчества. В этом смысле интересно стихотворение «Колокол», рисующее некий «исторический толчок», действие своеобразного «энергетического импульса», интенсивность которого обуславливает формы исторического бытия. Здесь мы находим любопытную перекличку между поколениями — «Колокол» Гумилева-отца как бы предвосхищает теорию «пассионарности» его сына — Л. Н. Гумилева, признанную ныне одной из самых ярких историософских гипотез. В стихотворениях «Император Каракалла», «Основатели», «Варвары», «Сон Адама» Гумилев предстает перед нами как историософ-мистик, разделяющий популярные тогда провиденциалистские взгляды на исторический процесс. Его герои зависят в своих поступках от тяготеющего над ними «исторического фатума», обусловившего

их миссию в жизни человечества. Это, например, объясняет гумилевскую трактовку образа императора Каракаллы — безумца и деспота, бывшего одновременно одним из крупнейших знатоков древних мистериальных таинств и потому, по мнению Гумилева, трагически переживавшего тщетность человеческих попыток обрести свободу исторического действия:

Жадность снов в тебе неутолима:
Ты бы мог раскинуть ратный стан,
Бросить пламя в храм Иерусалима,
Укротить бунтующих парфян.

Но к чему победы в час вечерний,
Если тени упадают ниц...

«Мудрость» Каракаллы является решающим аргументом в пользу «пассивного» императора в сравнении с «активными», но не ведавшими своей фатальной зависимости его предшественниками — Цезарем, Августом и Помпеем. «Пассивное» и «активное» начало в истории являют в гумилевских стихах Ромул и Рем, вождь варваров и царица. «Сон Адама» с его *циклической композицией* апеллирует к историософской мистике А. Шопенгауэра и Ницше, представлявших исторический процесс как «вечное возвращение» — эти мотивы вообще характерны для символистской историософии, в частности для произведений на эту тему Ф. Сологуба и А. А. Блока.

Среди ранних «историософских» произведений Гумилева особенно выделяется «Манлий» — в первой редакции, изумительно проецирующей на современную Гумилеву русскую историческую проблематику исторический сюжет из жизни Рима кануна гражданской войны:

Манлий сброшен! Почему же
Шум на улицах растет,
Как жена, утратив мужа,
Мести требует народ.

Семь холмов как звери хмуры,
И в смущении стоим
Мы, сенаторы, авгуры,
Чьи отцы воздвигли Рим.

Интересно, что, опубликованное во втором издании «Романтических цветов» (1918), это стихотворение было существенно сокращено Гумилевым — вероятно, в силу его нежелательной актуальности: только что большевиками было разогнано Учредительное собрание и зверски расстреляна демонстрация петер-

буржцев, тысячи которых вышли к Таврическому дворцу. Тем не менее, главное было поэтом сохранено:

Для чего ж в полдневной хмаре,
Озаряемый лучом,
Возникает хмурый Марий
С окровавленным мечом?

Впервые самостоятельная историософская концепция более или менее полно проявилась в творчестве Гумилева в цикле стихотворений, посвященных итальянской тематике. Очевидна полемическая перекличка этих стихотворений с «Итальянскими стихами» Блока, созданными в 1909 г. и воплотившими чрезвычайно популярные среди «декадентствующей» русской интеллигенции историософские взгляды, восходящие к трактовке «культуры» и «цивилизации» в работах Ф. Ницше.

Для Ницше — а вслед за ним и для Блока (с известными вариациями) — история каждого народа состоит из двух стадий, соответствующих «молодости» и «старости» в жизни человека. «Молодость» с ее избытком творческих сил, стремлением к самоутверждению любой ценой, не останавливающимся перед риском и жестокостью, подводится в этой историософской традиции под понятие «культуры», т. е. «творческого» периода в жизни народа с его калейдоскопом ярких событий и личностей. «Старость», как уже можно догадаться, проявляется в истории в виде оформления исторического бытия в цивилизации с ее строгим правовым регламентирующим институтом, охраняемым силой государства. Таким образом, «цивилизация» предстает здесь как симптом «умирания» народа, утратившего «волю к жизни», охваченного старческой боязнью риска, боязнью потерять уже накопленное. Для Блока современное ему «цивилизованное» состояние Италии, некогда, во времена варваров, Александра VI и Цезаря Борджиа пережившей «культурный» взлет, является предсмертной агонией, медленным угасанием всяческой жизни, наступлением смертного покоя:

О, Bella, смейся над собою,
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовою
Искажены твои черты!

Иное впечатление от «мирной» жизни Италии в начале XX века мы наблюдаем в «итальянских» стихах Гумилева. За яркими, уютными картинами «цивилизованных» итальянских городов — Рима, Пизы, Венеции, Флоренции — взгляд поэта улавливает некие «призрачные» движения, свидетельствующие, что

прежняя «стихийная» энергия отнюдь не иссякла и ждет лишь случая чтобы вырваться на поверхность истории:

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

(«Пиза»)

Этой историософской, идеологической спецификой обусловлен символизм «итальянских» стихов Гумилева — символизм, который сродни взгляду Тютчева, запечатленному в стихотворении «Итальянская villa»:

И распростясь с тревогою житейской,
И кипарисной рощей заслонясь, —
Блаженной тенью, тенью элисейской,
Она заснула в добрый час.

. . . .

Вдруг все смутилось: судорожный трепет
По ветвям кипарисным пробежал, —
Фонтан замолк — и некий чудный лепет,
Как бы сквозь сон, невнятно прошептал.

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, — увы!— что в нас тогда текла,
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла?

Стихотворение Гумилева «Вилла Боргезе» открыто обращено к тютчевскому переживанию «злой жизни», которая здесь трактуется Гумилевым как «потустороннее» присутствие «исторической энергии», «темного бремени» доставшегося в наследство от призраков прошлого:

В аллеях сумрачных затерянные пары
Так по-осеннему тревожны и бледны,
Как будто полночью их мучают кошмары
Иль пеньем ангелов сжигают душу сны.

Здесь принцы грезили о крови и железе,
И девы нежные о счастии вдвоем,
Здесь бледный кардинал пронзил себя ножом.

Но дальше, призраки!..

Этот символизм присущ и «Тразимендскому озеру», и «Генуе», и «Риму», прорываясь то во внезапном «вздохе скал», напоминающем о поступи бешеных боевых слонов Ганнибала, то в чрезмерной «живости» взглядов «моряков и арматоров» на картинах

геруэзского «палаццо дождей», то в отпечатках на тротуарах современного Рима «следов призывших косматых звериных лап», напоминающих о Капитолийской Волчице.

Утверждая одновременное существование «стихии» и «цивилизации», Гумилев, все же, вплоть до 1915 г. колебался в оценке этих начал. Более того, в канун войны, в 1914 г. он был готов признать творческую правоту «стихии» и воспевал «вольные народы», которые живут «как образы стихий», т. е. безудержным, хаотическим излиянием энергии, подобно «ветрам», «пламеням» и «водам» («Ода Д'Аннунцио»). Горький военный опыт резко изменил историософские взгляды поэта. В поздних произведениях иррациональная, бесформенная стихия «масс», историческое «дионисийство» трактуется поэтом как «темное» начало, противостоящее аристократическому творчеству отдельных личностей, встающих на пути слепого демократического порыва, налагающих на хаос исторической «стихии» морфологические узы «цивилизации».

Очень ярко подобное отрицание стихии проявляется в известном стихотворении «Мужик», посвященном «распутинской» тематике. История возвышения и падения Распутина опознается Гумилевым как проекция в русскую конкретику 1914—1916 гг. мифа о торжествующем, страдающем и возрождающемся Дионисе. В стихотворении всячески подчеркивается «земляная», хтоническая природа «мужика», его исступленная «веселость», родственная оргиному плясу. Во всех действиях Мужика ощущается «сонное», «бредовое» начало — провозглашенная еще Ницше дионисийская «радостная необходимость сонных видений». Гумилевский Мужик — Распутин преосуществляет «дионисово» действо — умирает, чтобы воскреснуть во множестве таких же «мужиков»:

Что ж, православные, жгите
Труп мой на темном мосту,
Пепел по ветру пустите...
Кто защитит сироту?

В диком краю и убогом
Много таких мужиков,
Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов.

Гибель Распутина — гибель Феникса, костер, на котором в марте 1917 г. сжигали вытащенный из-под царскосельской часовни труп «старца» — ритуальный жертвенник, «революционные массы» — своеобразные «мэнады», терзающие божество, чтобы воплотить в себе его бродящие «стихийные» силы.

В общем, весь этот историософский «шифр» довольно традиционен для творчества поэтов «новой школы», однако оценочные акценты Гумилевым решительно изменены. С «дионисийским» началом в истории связывается нечто отвратительное, серое, вызывающее безнадежную, «смертную тоску». Гумилевский «мужик» — Распутин-Дионис — подобен «гадам», живущим в «болотах», в «мохнатых и темных» логовищах. В хаотическом безумии «масс» не проявилось даже отрицательное, «злое», но внешне-яркое начало «мощи». Грандиозная «историческая оргия» Февральской революции воплотилась в апофеоз «распутинщины». Ни с этической, ни даже с эстетической точки зрения подобное «действо» не могло быть оправдано.

Если Распутин олицетворял собой в поздней историософской лирике Гумилева начало «стихийное», то начало «цивилизации» символизировалось другой исторической фигурой — Рюриком, некогда победившим славянскую стихийную вольницу деспотической, дисциплинирующей государственной волей. В этом смысле «Мужику» противостоят стихотворения «шведского» цикла — «Швеция», «Стокгольм», «В Северном море», «Ольга». В творчестве Гумилева возникает историософская эмблематика, определяющая полярные начала, взаимодействие которых обуславливает движение русской истории. В стихотворении «Швеция» констатируется торжество «печенежьего» хаоса над творческой волей, заложенной Рюриком в русское государство:

Для нас священная навеки
Страна, ты помнишь ли, скажи,
Тот день, как из варягов в греки
Пошли суровые мужи?

. . . .

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?

Тем не менее, победа сил «хаоса», которую поэт наблюдал в 1917 году в России, не порождала историософского пессимизма. Напротив, для него это было «вызовом», брошенным историей творческим, аристократическим силам русского народа, поводом для формирования в русской среде «рыцарства», которое должно защитить и продолжить дело, начатое Рюриком. Огромная роль в пробуждении «рыцарского» духа России, по мнению Гумилева, принадлежит русским художникам. Так, уже предчувствуя скорую гибель в схватке с силами хаоса, Гумилев сравнивал своего героя с «последним», отставшим от дружины Рюрика варягом:

Год за годом все неизбежней
Запевают в крови века,
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы,
Славных битв и пиров я жду.

(«Ольга»)

Последние годы жизни Гумилева, вернувшегося в 1918 г. из Франции — через Стокгольм, по пути Рюрика — в революционную Россию — прошли под знаком «поэтократической» утопии. Известно, например, что Гумилев сделал в петроградском Доме Искусств доклад «Государственная власть должна принадлежать поэтам», создал концепцию, согласно которой история должна привести человечество к торжеству «друидов» — поэтов и художников, облеченных всей полнотой власти:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

(«Канцона третья»)

Временное торжество «стихии» только мобилизовало поэта, придавало его взгляду благородство трагического оптимизма, «космического оптимизма», по выражению Р. Д. Тименчика[35]. Нынешний «хаос» представлялся Гумилеву последним, самым страшным в русской истории испытанием народного духа, которое возможно преодолеть лишь поднявшись до высшего — поэтического — осознания необходимости «прекрасной формы» в истории. «Последняя, страшная свобода» демократии должна обратиться в свою противоположность — в «полное и последнее счастье» творческого аристократизма, в знаменующую конец истории совершенную и Единую Форму. Дальнейшее падение здесь невозможно: либо «ничто», небытие, смерть — либо творческое усилие необыкновенной интенсивности, торжество дисциплинирующей творческой воли, рыцарство, возвышеннейшее стремление к истинной Красоте, Красоте в Истине, к свету Христовой Церкви — Жизнь вечная.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Анучин Д. Н.* О судьбе Колумба как исторической личности, и о спорных и темных пунктах его биографии // Землеведение. 1894. Т. I. Кн. I. С. 210. На эту работу, как на возможный источник, использованный Гумилевым, нам любезно указал С. Л. Слободнюк.

[2] См.: Иллюстрированная популярная библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. Репринтное изд. Л.—Загорск. 1990. С. 98.

[3] См.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 82.

[4] Материалисты Древней Греции. М. 1956. С. 44.

[5] *Зелинский Ф. Ф.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890—1910 / Под ред. С. А. Венгерова — М. 1916. Т. III. Ч. II. С. 103.

[6] *Гумилев Н. С.* Неизданные стихи и письма. Париж. 1980. С. 133.

[7] См.: *Nicolay Gumilev*. 1886—1986. Berkeley slavic specialities. 1987.

[8] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева) // *Гумилев Н. С.* Стихи; Письма о русской поэзии. М. 1990. С. 30—31.

[9] *Гумилев Н. С.* Неизданные стихи... С. 133—134.

[10] См.: *Силард Л.* Русская литература конца XIX — начала XX века; 1890—1917. Будапешт. 1983. Т. I. С. 40.

[11] См.: Аполлон. 1913. № 1. С. 70.

[12] *Брюсов В. Я.* Торжество победителей // *Брюсов В. Я.* Среди стихов; 1894—1924; Манифесты, статьи, рецензии. М. 1990. С. 244.

[13] *Брюсов В. Я.* Вехи. Страсть // Среди стихов... С. 116.

[14] *Бунин И. А.* Собрание сочинений. М. 1967. Т. 9. С. 529.

[15] *Мартынов И. Ф.* Русский декаданс перед судом цензуры (1906—1916 гг.) // Гумилевские чтения. Вена. 1984. С. 151.

[16] Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. Л. 1991. С. 31—32.

[17] *Ходасевич В. Ф.* Конец Ренаты // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь; Воспоминания. М. 1991. С. 7—8.

[18] Цит. по: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме (III) // Russian literature. 1981. № IX. С. 176.

[19] *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // *Мережковский Д. С.* Полное собрание сочинений. М. 1914. Т. XVIII. С. 233—234.

[20] *Бердяев Н. А.* Философия неравенства // Русское зарубежье: Из истории социальной и правовой мысли. Л. 1991. С. 115.

[21] *Новиков В. И.* Масонство и русская культура. М. 1993. С. 57.

[22] *Соколовская Т. О.* Масонские системы // Масонство в его прошлом и настоящем. Репринтное изд. М. 1991. Т. 2. С. 75.

[23] *Силард Л.* Русская литература конца XIX — начала XX века; 1890—1917. Будапешт. 1983. Т. 1. С. 45.

[24] *Иванов Вяч. И.* Заветы символизма // *Иванов Вяч. И.* Борозды и межи. М. 1916. С. 126.

[25] *Чуковский К. И.* Современники. М. 1962. С. 482.

[26] Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное изд. М. 1990. С.

[27] Необходимо помнить, что в трактовке «акмеизма» Гумилевым и Городецким существуют значительные расхождения. «Свой» акмеизм и у Мандельштама (см. его статью «Утро акмеизма»).

[28] *Гиппиус Вас. В.* Цех поэтов // *Ахматова А. А.* Десятые годы: В 5 кн. М. 1989. С. 84.

[29] *Кант И.* Критика чистого разума. СПб. 1896. С. 236.

[30] Избранные мысли Канта. М. 1906. С. 23.

[31] См.: *Зобнин Ю. В.* «Кантианские» мотивы в творчестве Н. С. Гумилева (к вопросу о генезисе акмеистической эстетики) // Философские проблемы искусствоведения, теории и истории культуры. СПб. 1994. С. 53—54.

[32] *Кант И.* Критика чистого разума... С. 17.

[33] *Мочульский К. В.* Поэтика Гумилева // Звено (Париж). 18 июня 1923. Цит. по: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М. 1990. С. 286—287.

[34] *Б. п. (В. В. Ермилов).* О поэзии войны // На литературном посту. 1927. № 10. С. 3—4.

[35] См.: *Тименчик Р. Д.* «Над седою, вспененной Двиной...» Н. Гумилев в Латвии // Даугава. 1986. № 8. С. 118.

I

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

I

* * *

Я откинул докучную маску,
Мне чего-то забытого жаль...
Я припомнил старинную сказку
Про священную чашу Грааль.

Я хотел бы бродить по селеньям,
Уходить в неизвестную даль,
Приближаясь к далеким владеньям
Зачарованной чаши Грааль.

Но таить мы не будем рыданья,
О, моя золотая печаль!
Только чистым даны созерцанья
Вечно радостной чаши Грааль.

Разорвал я лучистые нити,
Обручавшие мне красоту;—
Братья, сестры, скажите, скажите,
Где мне вновь обрести чистоту?

* * *

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду.

Как смутно в небе диком и беззвездном!
Растет туман... но я молчу и жду

И верю, я любовь свою найду...
Я конквистадор в панцире железном.

И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую.

Я пропастям и бурям вечный брат,
Но я вплету в воинственный наряд
Звезду долин, лилею голубую.

ВВЕРХ ПО НИЛУ

(листы из дневника)

9 мая.

Я устал от Каира, от солнца, туземцев, европейцев, декоративных жирафов и злых обезьян. Каждой ночью мне снится иная страна, знакомая и прекрасная, каждой ночью я ясно помню, что мне надо сделать, но просыпаясь забываю все. Проходят дни, недели, а я все еще в Каире.

11 мая.

Завтра решится все. Сегодня на вечере у французского консула я встретил высокого англичанина с надменной линией губ и детски-веселыми голубыми глазами. Мне сказали, что он художник и едет к истокам Нила. И при первом взгляде я понял, что он знает многое. Если вообще тайна жива среди арийских народов, то англичане чаще других владеют ею. Я пригласил его на кофе и с тревогой ждал ответа. Он обещал прийти.

12 мая.

— Сигару, мистер Тьери?
— Благодарю, мистер Грант.
— Говорят, в истоках Нила лихорадки и москиты.
— Да, но там есть также священные крокодилы особенной редкой породы, изумрудные.
— Арабы интереснее негров.
— Один нищий дервиш рассказал мне, что в тропических лесах еще могуче племя мудрых эфиопов под властью потомка короля-волхва Балтазара.

— Это вроде романов Райдера Хаггарда.

— Нисколько! Райдер Хаггард был доволен, встречая свирепых работорговцев, увертливых карликов и красивых девушек с белой кожей. Но мы, люди тысяча девятьсот шестого года, мы ищем скрытого. И мы находим тайны там, где Хаггард не увидел бы ничего, кроме высохшей пальмы и больной негритянки.

— Но где же золото, пурпур и роскошь черных царей?

— Вы видите эту золотую монету? Разве она радует Вас; а эти красные шелковые занавески, этот ковер из старой Персии, на котором быть может заклинали солнечных духов, все это слишком неискусно скрывает свою тяжелую скуку. И мне кажется, что вот-вот и наши великолепные зданья вдруг раскроются неудержимым, гигантским зевком. Я был бы огорчен, если бы в моем путешествии встретил что-нибудь подобное.

— Что же можно встретить?

— Новое познанье, которое укажет другую сторону всех вещей. Найдите его и вы будете изумлены, как Вы могли считать облако атмосферическим явлением, когда оно на самом деле звездокрылая бабочка из царства примитивов Джиото. И кокосовый орех расскажет Вам больше, чем книги всего мира.

— Если Вы позволите, мистер Тьери, я поеду с Вами.

— Тогда надо торопиться, мистер Грант, я выезжаю на рассвете.

24 мая.

Мы едем почти две недели и сегодня высадились на берег около маленькой пирамиды, неизвестной туристам. Поблизости не было ни души, и мы вошли в нее без проводника. Лестница вилась, поднималась и опускалась и внезапно окончилась пугающей заманчиво-черной ямой. Мистер Тьери лениво пожал плечами и пошел на верх, а я привязал веревку к выступу скалы и начал спускаться, держа в руке смоляной факел, ронявший огненные капли в темноту. Скоро я добрался до сырого, растреснутого дна и, присев на камень, огляделся. Мой факел освещал только часть пещеры, старую, старую и странно-родную.

Где-то сочилась вода. Валялись остатки рассыпавшейся мумии. Мелькнула и скрылась большая черная змея. — Она никогда не видела солнца, — с тревогой подумал я. Задумчивая жаба выползла из-за камня и видимо хотела пойти ко мне. Но ее пугал свет факела.

Мне стало вдруг так грустно, как никогда еще не бывало. Чтобы рассеяться, я подошел к стене и начал разбирать полустертую

гиероглифическую надпись. Она была написана на очень старом египетском, много старее луврских папирусов. Только в Британском музее я видел такие же письмена. Но должно быть благословение задумчивой жабы прояснило мой ум, я читал и понимал. Это не был рассказ о старых битвах или рецепт приготовления мумий. Это были слова, полные сладким пьяным огнем, которые ложились на душу и преображали ее, давая новые взоры, способные понять все.

Я плакал слезами благодарности и чувствовал, что теперь мир переменится, одно слово... и новое солнце запляшет в золотистой лазури и все ошибки превратятся в цветы.

Мой факел затрещал и начал гаснуть. Но я прочитал довольно. Я начал подниматься и при последней вспышке огня опять увидел черную змею, мелькнувшую неясным предостережением, и милые, милые святые буквы.

Я без труда отыскал мистера Тьери, который сидел неподалеку и рисовал мертвого крокодила. При моем приближении он поднял на меня свои детские, незнающие глаза. Я улыбнулся и сказал мое таинственное слово, которое я принес из глубин пирамиды. Солнце закружилось, запрыгало и покатилось как черный шар в бездонность, а на его месте загорелись слова: — Ты не дочитал, несчастный, и то, что ты сказал — яд! В ужасе я упал на землю и как сквозь сон слышал встревоженный земной голос: «Что с Вами, мистер Грант».

17 июня.

Три недели пролежал я в сильной нильской лихорадке и только сегодня могу снова приняться за дневник. Мистер Тьери привез меня обратно в Каир и ухаживал за мной, как за ребенком. Но кажется он о чем-то догадывается, потому что когда я сказал ему, что мы должны возвратиться к пирамиде, он начал распространяться о неоплатониках и их солнечных заклинаниях и, наконец, почти не скрываясь: — Бойтесь задумчивых жаб.

Откуда он знает?

* * *

Зачарованный викинг, я шел по земле,
Я в душе согласил жизнь потока и скал,
Я скрывался во мгле на моем корабле,
Ничего не просил, ничего не желал.

В ярком солнечном свете — надменный павлин,
В час ненастья — внезапно свирепый орел,
Я в тревоге пучин встретил остров ундин,
Я летучее счастье, блуждая, нашел.

Да, я знал, оно жило и пело давно.
В дикой буре его сохранилась печать.
И смеялось оно, опускаясь на дно,
Поднимаясь к лазури, смеялось опять.

Изумрудным покрыло земные пути,
Зажигало лиловым морскую волну...
Я не смел подойти и не мог отойти
И не в силах был словом порвать тишину.

В ПУТИ

Кончено время игры,
Дважды цветам не цвести;
Тень от гигантской горы
Пала на нашем пути.

Область унынья и слез —
Скалы с обеих сторон
И оголенный утес,
Где распростерся дракон.

Острый хребет его крут,
Вздох его — огненный смерч, —
Люди его назовут
Сумрачным именем: Смерть.

Что ж, обратиться нам вспять,
Вспять повернуть корабли,
Чтобы опять испытать
Древнюю скудость земли?

Нет, ни за что, ни за что!
Значит, настала пора,
Лучше слепое Ничто,
Чем золотое Вчера!

Вынем же меч-кладенец,
Дар благосклонных наяд,
Чтоб обрести наконец
Неотцветающий сад.

ЧИТАТЕЛЬ КНИГ

Читатель книг, и я хотел найти
Мой тихий рай в покорности сознанья,
Я их любил, те странные пути,
Где нет надежд и нет воспоминанья.

Неутомимо плыть ручьями строк,
В проливы глав вступать нетерпеливо
И наблюдать, как пенится поток,
И слушать гул идущего прилива!

Но вечером... О, как она страшна,
Ночная тень за шкафом, за киотом,
И маятник, недвижный, как луна,
Что светит над мерцающим болотом!

КАПИТАНЫ

1

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстремы и мель.

Чья не пылью затерянных хартий, —
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь

И, взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Клочья пены с высоких ботфорт.

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так, что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Пусть безумствует море и хлещет,
Гребни волн поднялись в небеса, —
Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернет паруса.

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки
Неожиданно бросить фрегат,

Меткой пулей, острогой железной
Настигать исполинских китов
И приметить в ночи многозвездной
Охранительный свет маяков?

2

Вы все, паладины Зеленого Храма,
Над пасмурным морем следившие румб,
Гонзальво и Кук, Лаперуз и де Гама,
Мечтатель и царь, генуэзец Колумб!

Ганнон Карфагенянин, князь Сенегамбий,
Синдбад-Мореход и могучий Улисс,
О ваших победах гремят в дифирамбе
Седые валы, набегая на мыс!

А вы, королевские псы, флибустьеры,
Хранившие золото в темном порту,
Скитальцы арабы, искатели веры
И первые люди на первом плоту!

И все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет,
Кому опостылели страны отцов,

Кто дерзко хохочет, насмешливо свищет,
Внимая заветам седых мудрецов!

Как странно, как сладко входить в ваши грезы,
Заветные ваши шептать имена
И вдруг догадаться, какие наркозы
Когда-то рождала для вас глубина!

И кажется, в мире, как прежде, есть страны,
Куда не ступала людская нога,
Где в солнечных рощах живут великаны
И светят в прозрачной воде жемчуга.

С деревьев стекают душистые смолы,
Узорные листья лепечут: «Скорей,
Здесь реют червонного золота пчелы,
Здесь розы краснее, чем пурпур царей!»

И карлики с птицами спорят за гнезда,
И нежен у девушек профиль лица...
Как будто не все пересчитаны звезды,
Как будто наш мир не открыт до конца!

3

Только глянет сквозь утесы
Королевский старый форт,
Как веселые матросы
Поспешат в знакомый порт.

Там, хватив в таверне сидру,
Речь ведет болтливый дед,
Что сразить морскую гидру
Может черный арбалет.

Темнокожие мулатки
И гадают и поют,
И несется запах сладкий
От готовящихся блюд.

А в заплеванных тавернах
От заката до утра

Мечут ряд колод неверных
Завитые шулера.

Хорошо по докам порта
И слоняться, и лежать,
И с солдатами из форта
Ночью драки затевать.

Иль у знатных иностранок
Дерзко выклянчить два су,
Продавать им обезьянок
С медным обручем в носу.

А потом бледнеть от злости,
Амулет зажав в полу,
Все проигрывая в кости
На затоптанном полу.

Но смолкает зов дурмана,
Пьяных слов бессвязный лет,
Только рупор капитана
Их к отплытью призовет.

4

Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы,
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Там волны с блесками и всплесками
Непрекращаемого танца,
И там летит скачками резкими
Корабль Летучего Голландца.

Ни риф, ни мель ему не встретятся,
Но, знак печали и несчастий,
Огни святого Эльма светятся,
Усеяв борт его и снасти.

Сам капитан, скользя над бездною,
За шляпу держится рукою,
Окровавленной, но железною
В штурвал вцепляется — другою.

Как смерть, бледны его товарищи,
У всех одна и та же дума, —
Так смотрят трупы на пожарище
Невыразимо и угрюмо.

И если в час прозрачный, утренний
Пловцы в морях его встречали,
Их вечно мучил голос внутренний
Слепым предвестием печали.

Ватаге буйной и воинственной
Так много сложено историй,
Но всех страшней и всех таинственней
Для смелых пенителей моря, —

О том, что где-то есть окраина —
Туда, за тропик Козерога! —
Где капитана с ликом Каина
Легла ужасная дорога.

ПУТЕШЕСТВИЕ В КИТАЙ

С. Судейкину

Воздух над нами чист и звонок,
В житницу вол отвез зерно,
Отданный повару, пал ягненок,
В медных ковшах играет вино.

Что же тоска нам сердце гложет,
Что мы пытаем бытие?
Лучшая девушка дать не может
Больше того, что есть у нее.

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.

Только не думать! Будет счастье
В самом крикливом какаду,
Душу исполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду.

В розовой пене встретим даль мы,
Нас испугает медный лев;
Что нам пригрезится в ночь у пальмы?
Как опьянят нас соки дерев?

Праздником будут те недели,
Что проведем на корабле...
Ты ли не опытен в пьяном деле,
Вечно румяный мэтр Рабле?

Грузный, как бочки вин токайских,
Мудрость свою прикрой плащом,
Ты будешь пугалом дев китайских,
Бедра обвив зеленым плющом.

Будь капитаном! Просим! Просим!
Вместо весла вручаем жердь...
Только в Китае мы якорь бросим,
Хоть на пути и встретим смерть!

ОСЛЕПИТЕЛЬНОЕ

Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслоню
И буду плакать долго, долго,
Припоминая вечера,
Когда не мучило «вчера»
И не томили цепи долга;

И в море врезавшийся мыс,
И одинокий кипарис,
И благосклонного Гуссейна,
И медленный его рассказ
В часы, когда не видит глаз
Ни кипариса, ни бассейна.

И снова властвует Багдад,
И снова странствует Синдбад,
Вступает с демонами в ссору,
И от египетской земли
Опять уходят корабли
В великолепную Бассору.

Купцам и прибыль и почет.
Но нет, не прибыль их влечет
В нагих степях, над бездной водной;
О тайна тайн, о птица Рок,
Не твой ли дальний островок
Им был звездою путеводной?

Ты уводила моряков
В пещеры джиннов и волков,
Хранящих древнюю обиду,
И на висячие мосты
Сквозь темно-красные кусты
На пир к Гаруну аль-Рашиду.

И я когда-то был твоим,
Я плыл, покорный пилигрим,
За жизнью благостной и мирной,
Чтоб повстречал меня Гуссейн
В садах, где розы и бассейн,
На берегу за старой Смирной.

Когда-то... Боже, как чисты
И как мучительны мечты!
Ну что же, раньте сердце, раньте, —
Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслоню
И буду плакать о Леванте.

«ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ»

Поэма в четырех песнях

Песнь первая

Свежим ветром снова сердце пьяно,
Тайный голос шепчет: «Все покинь!» —
Перед дверью над кустом бурьяна
Небосклон безоблачен и синь,
В каждой луже запах океана,
В каждом камне веянье пустынь.

Мы с тобою, Муза, быстроноги,
Любим ивы вдоль степной дороги,

Мерный скрип колес и вдалеке
Белый парус на большой реке.
Этот мир, такой святой и строгий,
Что нет места в нем пустой тоске.

Ах, в одном божественном движенье
Косным нам дано преображенье,
В нем и мы — не только отраженье,
В нем живым становится, кто жил...
О, пути земные, сетью жил,
Розой вен вас Бог расположил!

И струится, и поет по венам
Радостно бушующая кровь;
Нет конца обетам и изменам,
Нет конца веселым переменам,
И отсталых подгоняют вновь
Плетью боли Голод и Любовь.

Дикий зверь бежит из пущей в пущи,
Краб ползет на берег при луне,
И блуждает ястреб в вышине, —
Голодом и Страстью всемогущей
Все больны, — летящий и бегущий,
Плавающий в черной глубине.

Веселы, нежданны и кровавы
Радости, печали и забавы
Дикой и пленительной земли;
Но всего прекрасней жажда славы,
Для нее родятся короли,
В океанах ходят корабли.

Что же, Муза, нам с тобою мало,
Хоть нежны мы, быть всегда вдвоем!
Скорбь о высшем в голосе твоем:
Хочешь, мы с тобою уплывем
В страны нарда, золота, коралла
В первой каравелле Адмирала?

Видишь? город... веянье знамен...
Светит солнце, яркое, как в детстве,
С колоколен раздается звон,

Провозвестник радости, не бедствий,
И над портом, словно тяжкий стон,
Слышен гул восторга и приветствий.

Где ж Колумб? Прохожий, укажи!—
«В келье разбирает чертежи
С нашим старым приором Хуаном;
В этих прежних картах столько лжи,
А шутить не должно с океаном
Даже самым смелым капитанам».

Сыплется в узорное окно
Золото и пурпур повечерий,
Словно в зачарованной пещере,
Сон и явь сливаются в одно,
Время тихо, как веретено
Феи-сказки дедовских поверий.

В дорогой кольчуге Христофор,
Старый приор в праздничном убранстве,
А за ними поднимает взор
Та, чей дух — крылатый метеор,
Та, чей мир в святом непостоянстве,
Чье названье — Муза Дальних Странствий.

Странны и горды обрывки фраз:
«Путь на юг? Там был уже Диас!»...
— Да, но кто слыхал его рассказ?.. —
«...У страны Великого Могола
Острова»...— Но где же? Море голо.
Путь на юг...— «Сеньор! А Марко Поло?»

Вот взвился над старой башней флаг,
Постучали в дверь — условный знак, —
Но друзья не слышат. В жарком споре —
Что для них отлив, растущий в море!..
Столько не разбросано бумаг,
Столько не досказано историй!

Лишь когда в сады спустилась мгла,
Стало тихо и прохладно стало,
Муза тайный долг свой угадала,
Подошла и властно адмирала,

Как ребенка, к славе увела
От его рабочего стола.

Песнь вторая

Двадцать дней, как плыли каравеллы,
Встречных волн проламывая грудь;
Двадцать дней, как компасные стрелы
Вместо карт указывали путь
И как самый бодрый, самый смелый
Без тревожных снов не мог уснуть.

И никто на корабле, бегущем
К дивным странам, заповедным кущам,
Не дерзал подумать о грядущем;
В мыслях было пусто и темно;
Хмуро измеряли лотом дно,
Парусов чинили полотно.

Астрологи в вечер их отплытья
Высчитали звездные событья,
Их слова гласили: «Все обман».
Ветер слева вспенил океан,
И пугали ужасом наитья
Темные пророчества гитан.

И напрасно с кафедры прелаты
Столько обещали им наград,
Обещали рыцарские латы,
Царства обещали вместо платы,
И про золотой индийский сад
Столько станц гремело и баллад...

Сколько их в былом! А в настоящем —
Смутное предчувствие беды,
Вместо песен тяжкие труды
И под вечер — призраком горящим,
Злобно ждущим и жестоко мстящим —
Солнце в бездне огненной воды.

Хозе помешался и сначала
С топором пошел на адмирала,

А потом забился в дальний трюм
И рыдал... Команда не внимала,
И несчастный помутневший ум
Был один во власти страшных дум.

По ночам садились на канаты
И шептались — а хотелось выть:
«Если долго вслед за солнцем плыть,
То беды кровавой не избыть:
Солнце в бездне моется проклятой,
Солнцу ненавистен соглядатай!»

Но Колумб забыл бунтовщиков,
Он молчит о лени их и пьянстве;
Целый день на мостике готов,
Как влюбленный, грезить о пространстве;
В шуме волн он слышит сладкий зов,
Уверенья Музы Дальних Странствий.

И пред ним смирялись моряки:
Так над кручей злобные быки
Топчутся, их гонит пастырь горный,
В их сердцах отчаянье тоски,
В их рогах гнездится ужас черный,
Взор свиреп... И все ж они покорны!

Но не в город и не под копье
Смуглым и жестоким пикадорам
Адмирал холодным гонит взором
Стадо оробелое свое,
А туда, в иное бытие,
К новым, лучшим травам и озерам.

Если светел мудрый астролог,
Увидал безвестную комету;
Если, новый отыскав цветок,
Мальчик под собой не чует ног;
Если выше счастья нет поэту,
Чем придать нежданный блеск сонету;

Если как подарок нам дана
Мыслей неоткрытых глубина,
Своего не знающая дна,

Старше солнц и вечно молодая...
Если смертный видит отсвет рая,
Только неустанно открывая, —

То Колумб светлее, чем жених
На пороге радостей ночных,
Чудо он духовным видит оком,
Целый мир, неведомый пророкам,
Что залег в пучинах голубых,
Там, где запад сходится с востоком.

Эти воды Богом прокляты!
Этим страшным рифам нет названья!
Но навстречу жадного мечтанья
Уж плывут, плывут, как обещанья,
В море ветви, травы и цветы,
В небе птицы странной красоты.

Песнь третья

— Берег, берег!.. — И чинивший знамя
Замер, прикусив зубами нить,
А державший голову руками
Сразу не посмел их отпустить.
Вольный ветер веял парусами,
Каравеллы продолжали плыть.

Кто он был, тот первый, светлоокий,
Что, завидев с палубы высокой
В диком море остров одинокий,
Закричал, как коршуны кричат?
Умный кормщик, рыцарь иль пират,
Ныне он Колумбу — младший брат!

Что один исчислил по таблицам,
Чертежам и выцветшим страницам,
Ночью угадал по вещим снам, —
То увидел в яркий полдень сам
Тот, другой, подобный зорким птицам,
Только птицам, Муза, им и нам.

Словно дети, прыгают матросы,
Я так счастлив... нет, я не могу...

Вон журавль смешной и длинноносый
Полетел на белые утесы,
В синем небе описав дугу,
Вот и берег... мы на берегу.

Престарелый, в полном облаченье,
Патер совершил богослуженье,
Он молил: «О Боже, не покинь
Грешных нас...» — кругом звучало пенье,
Медленная, медная латынь
Породнилась с шумами пустынь.

И казалось, эти же поляны
Нам не раз мерещились в бреду...
Так же на змеистые лианы
С криками взбегали обезьяны;
Цвел волчец; как грешники в аду,
Звонко верещали какаду...

Так же сладко лился в наши груди
Аромат невиданных цветов,
Каждый шаг был так же странно нов,
Те же выходили из кустов,
Улыбаясь и крича о чуде,
Красные, как медь, нагие люди.

Ах, не грезил с нами лишь один,
Лишь один хранил в душе тревогу,
Хоть сперва, склонясь, как паладин
Набожный, и он молился Богу,
Хоть теперь целует прах долин,
Стебли трав и пыльную дорогу.

Как у всех матросов, грудь нага,
В левом ухе медная серьга
И на смуглой шее нить коралла,
Но уста (их тайна так строга),
Взор, где мысль гореть не перестала,
Выдали нам, Муза, адмирала.

Он печален, этот человек,
По морю прошедший как по суше,
Словно шашки, двигающий души

От родных селений, мирных нег
К диким устьям безымянных рек...
Что он шепчет!.. Муза, слушай, слушай!

«Мой высокий подвиг я свершил,
Но томится дух, как в темном склепе.
О Великий Боже, Боже Сил,
Если я награду заслужил,
Вместо славы и великолепий,
Дай позор мне, Вышний, дай мне цепи!

Крепкий мех так горд своим вином,
Но когда вина не стало в нем,
Пусть хозяин бросит жалкий ком!
Раковина я, но без жемчужин,
Я поток, который был запружен, —
Спущенный, теперь уже не нужен».

Да! Пробудит в черни площадной
Только смех бессмысленно-тупой,
Злость в монахах, ненависть в дворянстве
Гений, обвиненный в шарлатанстве!
Как любовник для игры иной,
Он покинут Музой Дальних Странствий...

Я молчал, закрыв глаза плащом.
Как струна, натянутая туго,
Сердце билось быстро и упруго,
Как сквозь сон я слышал, что подруга
Мне шепнула: «Не скорби о том,
Кто Колумбом назван... Отойдем!»

Песнь четвертая

Мы взошли по горному карнизу
Так высоко за гнездом орла;
Вечер сбросил золотую ризу,
И она на западе легла;
В небе загорались звезды; снизу
Наплывала голубая мгла.

Муза, ты дрожишь, как в лихорадке,
Взор горит и кудри в беспорядке.

Что с тобой? Разгаданы загадки,
Хитрую распутали мы сеть...
Успокойся, Муза, чтобы петь,
Нужен голос ясный, словно медь!

Голосом глубоким и кристальным
Славу тополям пирамидальным
Мы с тобою ныне воспоем,
Славу рекам в блеске золотом,
Розовым деревьям, и миндальным
И всему, что видим мы вдвоем.

Новый мир, как девушка, невинный!..
Кто ж прольет девическую кровь?
Кто визжаньем пил, как чарой винной,
Одурманит лес еще пустынный,
Острым плугом взрежет эту новь
И заплатит мукой за любовь?

Знаю! Сердце девушек бесстрастно,
Как они, не мучить никому:
Огонек болот отравит тьму,
Отуманит душу шум неясный,
Подкрадется ягуар опасный,
Победитель, к логу твоему.

Крик... движенье... и потонет в бездне
Той, что ночи Севера беззвездней,
Слишком много увидавший взгляд.
Здесь любовь несет с собой болезни,
Здесь растенья кроют сладкий яд,
И о крови боги говорят.

Но напрасно! Воли человечьей
Не сдержать ни ядам, ни богам!
В глубине пещер, по берегам
Тихих рек, по чащам и по рвам,
Всюду, всюду, близко и далече,
Запоют, пройдут людские речи.

Поднимайся, занавес времен
И развейся, сумрачная чара!
Каждый павший будет отомщен

Силою возвратного удара,
Зов свобод здесь кинет Вашингтон
И пройдет, как молния, Пизарро.

Девушка, игравшая судьбой,
Сделается нежною женой,
Милым сотоварищем в работе...
Водопады с пеной ледяной,
Островки, забытые в болоте,
Вы для жизни духа оживете!

Друг за другом встанут города,
Там забрызжет детский смех, и деды
Заведут спокойные беседы,
Вспоминая старые года...
Но безумцы, те уйдут туда,
Где еще не веял стяг победы.

Потому что Бог их — Бог измен!
Путник, Он идет над звездным севом,
Он всечасно хочет перемен;
Белизна нагих его колен,
Вздох, звучащий солнечным напевом,
Снятся только ангелам и девам.

Странный Бог, не ведающий зла,
Честный, как летящая стрела,
Чуждая и круга, и угла,
Стройный Бог с душою пьяной снами,
Легкими и быстрыми шагами
Вдаль и вдаль идущий над мирами!

Голос твой, о Муза, точно рог, —
Он сродни тебе, веселый Бог!
Эти губы алого коралла
Ты когда-то в небе целовала,
Ты уже касалась этих ног
С их отливом бледного опала.

Заповедь его нам назови,
Дай нам знак, что ты пришла оттуда!
Каждый вестник был досель Иуда.
Мы устали. Мы так жаждем чуда.

Мы так жаждем истинной любви...
— Будь как Бог: иди, лети, плыви!

ОСТРОВ ЛЮБВИ

Вы, что поплывете
К острову Любви,
Я для вас в заботе,
Вам стихи мои.

От Европы ль умной,
Джентльмена снов;
Африки ль безумной,
Страстной, но без слов;

Иль от двух Америк,
Знавших в жизни толк;
Азии ль, где берег —
Золото и шелк;

Азии, иль дале
От лесов густых
Девственных Австралий,
Диких и простых;

Все вы в лад ударьте
Веслами струи,
Следуя по карте
К острову Любви.

Вот и челн ваш гений
К берегу прибил,
Где соображений
Встретите вы ил.

Вы, едва на сушу,
Книга встретит вас,
И расскажет душу
В триста первый раз.

Чтоб пройти болота
Скучной болтовни,

Вам нужна работа,
Нужны дни и дни.

Скромности пустыня.
— Место палачу!—
Все твердит богиня,
Как лягушка в тине:
«Нет» и «Не хочу».

Но стыдливость чащей
Успокоит вас,
Вам звучит все слаще:
«Милый, не сейчас!»

Озеро томлений —
Счастье и богам:
Все открыты тени
Взорам и губам.

Но на остров Неги,
Тот, что впереди,
Дерзкие набеги
Не производи!

Берегись истерик,
Серной кислоты,
Если у Америк
Не скитался ты.

Если ж знаешь цену
Ты любви своей —
Эросу в замену
Выйдет Гименей.

ПАЛОМНИК

Ахмет-Оглы берет свою клюку
И покидает город многолюдный.
Вот он идет по рыхлому песку,
Его движенья медленны и трудны.
— Ахмет, Ахмет, тебе ли, старику,
Пускаться в путь неведомый и чудный?

Твое добро враги возьмут сполна,
Тебе изменит глупая жена. —

«Я этой ночью слышал зов Аллаха,
Аллах сказал мне:— Встань, Ахмет-Оглы,
Забудь про все, иди, не зная страха,
Иди, провозглашая мне хвалы;
Где рыжий вихрь вздымает горы праха,
Где носятся хохлатые орлы,
Где лошадь ржет над трупом бедуина,
Туда иди: там Мекка, там Медина».

— Ахмет-Оглы, ты лжешь! Один пророк
Внимал Аллаху, бледный, вдохновенный,
Посол от мира горя и тревог
Он улетал к обители нетленной,
Но он был юн, прекрасен и высок,
И конь его был конь благословенный,
А ты... мы не слыхали о после
Плешивом, на задерганном осле. —

Не слушает, упрям старик суровый,
Идет, кряхтит, и злость в его смешке,
На нем халат изодранный, а новый,
Лиловый, шитый золотом, в мешке;
Под мышкой посох кованый, дубовый,
Удобный даже старческой руке,
Чалма лежит, как требуют шииты,
И десять лир в сандалии зашиты.

Вчера шакалы выли под горой
И чья-то тень текла неуловимо,
Сегодня усмехались меж собой
Три оборванца, проходивших мимо.
Но ни шайтан, ни вор, ни зверь лесной
Смиренного не тронут пилигрима,
И в ночь его, должно быть от луны,
Слетают удивительные сны.

И каждый вечер кажется, что вскоре
Окончится терновник и волчцы,
Как в золотом Багдаде, как в Бассоре,
Поднимутся узорные дворцы,

И Красное пылающее море
Пред ним свои расстелет багрецы,
Волшебство синих и зеленых мелей...
И так идет неделя за неделей.

Он очень стар, Ахмет, а путь суров,
Пронзительны полночные туманы,
Он скоро упадет без сил и слов,
Закутавшись, дрожа, в халат свой рваный,
В одном из тех восточных городов,
Где вечерами шепчутся платаны,
Пока чернобородый муэдзин
Поет стихи про гурию долин.

Он упадет, но дух его бессонный
Аллах недаром дивно окрылил,
Его, как мальчик страстный и влюбленный,
В свои объятья примет Азраил
И поведет тропою, разрешенной
Для демонов, пророков и светил.
Все, что свершить возможно человеку,
Он совершил — и он увидит Мекку.

РОДОС

Памяти
М. А. Кузьминой-Караваевой

На полях опаленных Родоса
Камни стен и в цвету тополя
Видит зоркое сердце матроса
В тихий вечер с кормы корабля.

Там был рыцарский орден: соборы,
Цитадель, бастионы, мосты,
И на людях простые уборы,
Но на них золотые кресты.

Не стремиться ни к славе, ни к счастью,
Все равны перед взором Отца,
И не дать покорить самовластью
Посвященные небу сердца!

Но в долинах старинных поместий,
Посреди кипарисов и роз,
Говорить о Небесной Невесте,
Охраняющей нежный Родос!

Наше бремя — тяжелое бремя:
Труд зловещий дала нам судьба,
Чтоб прославить на краткое время,
Нет, не нас, — только наши гроба.

Нам брести в смертоносных равнинах,
Чтоб узнать, где родилась река,
На тяжелых и гулких машинах
Грозовые пронзать облака;

В каждом взгляде тоска без просвета,
В каждом вздохе томительный крик, —
Высыхать в глубине кабинета
Перед пыльными грудами книг.

Мы идем сквозь туманные годы,
Смутно чувствуя веянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос.

Но быть может, подумают внуки,
Как орлята, тоскуя в гнезде:
«Где теперь эти крепкие руки,
Эти души горящие — где?»

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Я из дому вышел, когда все спали,
Мой спутник скрывался у рва в кустах,
Наверно, наутро меня искали,
Но было уж поздно, мы шли в полях.

Мой спутник был желтый, худой, раскосый,
О, как я безумно его любил,
Под пестрой хламидой он прятал косу,
Глазами гадюки смотрел и ныл.

О старом, о странном, о безбольном,
О вечном слагалось его нытье,
Звучало мне звоном колокольным,
Ввергало в истому, в забытье.

Мы видели горы, лес и воды,
Мы спали в кибитках чужих равнин,
Порою казалось — идем мы годы,
Казалось порою — лишь день один.

Когда ж мы достигли стены Китая,
Мой спутник сказал мне: «Теперь прощай.
Нам разны дороги: твоя — святая,
А мне, мне сеять мой рис и чай».

Мой путь протянулся светло и прямо,
И мне из беседок цветных у вод
Прохладных кричали: «Зайди к нам, лама!»
Но я улыбался и шел вперед.

На белом пригорке, над полем чайным,
У пагоды ветхой сидел Будда,
Пред ним я склонился с восторгом тайным,
И было сладко, как никогда.

Так тихо, так тихо над миром дольным,
С глазами гадюки, он пел и пел
О старом, о странном, о безбольном,
О вечном, и воздух вокруг светлел.

СНОВА МОРЕ

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход.
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет.

Неужель хоть одна есть крыса
В грязной кухне иль червь в норе,
Хоть один беззубый и лысый

И помешанный на добре,
Что не слышит песен Улисса,
Призывающего к игре?

Ах, к игре с трезубцем Нептуна,
С косами диких нереид
В час, когда буруны, как струны,
Звонко лопаются и дрожит
Пена в них или груди юной,
Самой нежной из Афродит.

Вот и я выхожу из дома
Повстречаться с иной судьбой,
Целый мир, чужой и знакомый,
Породниться готов со мной:
Берегов изгибы, изломы,
И вода, и ветер морской.

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть,
Никогда не вернусь обратно,
Усмирю усталую плоть,
Если Лето благоприятно,
Если любит меня Господь.

АФРИКАНСКАЯ НОЧЬ

Полночь сошла, непроглядная темень,
Только река от луны блестит,
А за рекой неизвестное племя,
Зажигая костры, шумит.

Завтра мы встретимся и узнаем,
Кому быть властителем этих мест;
Им помогает черный камень,
Нам — золотой нательный крест.

Вновь обхожу я бугры и ямы,
Здесь будут вещи, мулы тут;
В этой унылой стране Сидамо
Даже деревья не растут.

Весело думать: если мы одолеем, —
Многих уже одолели мы, —
Снова дорога желтым змеем
Будет вести с холмов на холмы.

Если же завтра волны Уэби
В рев свой возьмут мой предсмертный вздох,
Мертвый, увижу, как в бледном небе
С огненным черный борется бог.

Восточная Африка
1913

НАСТУПЛЕНИЕ

Та страна, что могла бы быть раем,
Стала логовищем огня.
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого, что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.

И залитые кровью недели
Ослепительны и легки,
Надо мною рвутся шрапнели,
Птиц быстрей взлетают клинки.

Я кричу, и мой голос дикий,
Это медь ударяет в медь,
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть.

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

О, как белы крылья Победы!
Как безумны ее глаза!

О, как мудры ее беседы,
Очистительная гроза!

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

ПРАПАМЯТЬ

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда.

Бушует пламя, трубят трубы,
И кони рыжие летят,
Потом волнующие губы
О счастье, кажется, твердят.

И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седою гривой машет море,
Встают пустыни, города.

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, —
Простой индиец, задремавший
В священный вечер у ручья?

II

СВИДАНЬЕ

Сегодня ты придешь ко мне,
Сегодня я пойму,
Зачем так странно при луне
Остаться одному.

Ты остановишься, бледна,
И тихо сбросишь плащ,
Не так ли полная луна
Встает из темных чащ?

И, околдованный луной,
Окованный тобой,
Я буду счастлив тишиной,
И мраком, и судьбой.

Так зверь безрадостных лесов,
Почуявший весну,
Внимает шороху часов,
И смотрит на луну,

И тихо крадется в овраг
Будить ночные сны,
И согласует легкий шаг
С движением луны.

Как он, и я хочу молчать,
Смотреть и изнемочь,
Храня торжественно печать,
Твою печать, о Ночь!

И будет много светлых лун
Во мне и вкруг меня,
И бледный берег древних дюн
Откроется, маня.

И донесет из темноты
Зеленый океан
Кораллы, жемчуг и цветы,
Дары далеких стран.

И вздохи тысячи существ,
Исчезнувших давно,
И темный сон немых веществ,
И звездное вино.

И вдруг простершейся в пыли
Душе откроет твердь
Раздумья вещие земли,
Рождение и смерть.

...Уйдешь, и буду я внимать
Последней песне лун,
Смотреть, как день встает опять
Над гладью бледных дюн.

ЖИЗНЬ

С тусклым взором, с мертвым сердцем в море броситься со скалы,
В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря,
Иль в темнице стать свободным, как свободны одни орлы,
Иль найти покой нежданный в дымной хижине дикаря!

Да, я понял. Символ жизни — не поэт, что творит слова,
И не воин, с твердым сердцем, не работник, ведущий плуг, —
С иронической усмешкой царь-ребенок на шкуре льва,
Забывающий игрушки между белых усталых рук.

БОЛЬНОЙ

В моем бреду одна меня томит
Каких-то острых линий бесконечность,
И непрерывно колокол звонит,
Как бой часов отзванивал бы вечность.

Мне кажется, что после смерти так
С мучительной надеждой воскресенья
Глаза вперяются в окрестный мрак,
Ища давно знакомые виденья.

Но в океане первозданной мглы
Нет голосов, и нет травы зеленой,
А только кубы, ромбы, да углы,
Да злые, нескончаемые звоны.

О, хоть бы сон настиг меня скорей!
Уйти бы, как на праздник примиренья,
На желтые пески седых морей
Считать большие, бурые каменья.

РАЗГОВОР

Георгию Иванову

Когда зеленый луч, последний на закате,
Блеснет и скроется, мы не узнаем где,
Тогда встает душа и бродит, как лунатик,
В садах заброшенных, в безлюдье площадей.

Весь мир теперь ее, ни ангелам, ни птицам
Не позавидует она в тиши аллей,
А тело тащится вослед и тайно злится,
Угрюмо жалуясь на боль свою земле.

«Как хорошо теперь сидеть в кафе счастливом,
Где над людской толпой потрескивает газ,
И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет «La p’tite Tonkinoise» [1].

Уж карты весело порхают над столами,
Целят скучающих, миря их с бытием.
Ты знаешь, я люблю горячими руками
Касаться золота, когда оно мое.

Подумай, каково мне с этой бесноватой,
Воображаемым внимая голосам,
Смотреть на мелочь звезд; ведь очень небогато
И просто разубрал Всевышний небеса».

Земля по временам сочувственно вздыхает,
И пахнет смолами, и пылью, и травой,
И нудно думает, но все-таки не знает,
Как усмирить души мятежной торжество.

«Вернись в меня, дитя, стань снова грязным илом,
Там, в глубине болот, холодным, скользким дном.
Ты можешь выбирать между Невой и Нилом
Отдохновению благоприятный дом.

Пускай ушей и глаз навек сомкнутся двери
И пусть истлеет мозг, предавшийся врагу,

---

[1] «Маленькая тонкинка» *(фр.)*.

А после станешь ты растеньем или зверем...
Знай, иначе помочь тебе я не могу».

И все идет душа горда своим уделом,
К несуществующим, но золотым полям,
И все спешит за ней, изнемогая, тело,
И пахнет тлением заманчиво земля.

ДЕРЕВЬЯ

Я знаю, что деревьям, а не нам,
Дано величье совершенной жизни.
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

Глубокой осенью в полях пустых
Закаты медно-красные, восходы
Янтарные окраске учат их, —
Свободные, зеленые народы.

Есть Моисеи посреди дубов,
Марии между пальм... Их души, верно,
Друг к другу посылают тихий зов
С водой, струящейся во тьме безмерной.

И в глубине земли, точа алмаз,
Дробя гранит, ключи лепечут скоро,
Ключи поют, кричат — где сломан вяз,
Где листьями оделась сикомора.

О, если бы и мне найти страну,
В которой мог не плакать и не петь я,
Безмолвно поднимаясь в вышину
Неисчислимые тысячелетья!

ОСЕНЬ

Оранжево-красное небо...
Порывистый ветер качает
Кровавую гроздь рябины.
Догоняю бежавшую лошадь

Мимо стекол оранжереи,
Решетки старого парка
И лебединого пруда.
Косматая, рыжая, рядом
Несется моя собака,
Которая мне милее
Даже родного брата,
Которую буду помнить,
Если она издохнет.
Стук копыт участился,
Пыль все выше.
Трудно преследовать лошадь
Чистой арабской крови.
Придется присесть, пожалуй,
Задохнувшись, на камень
Широкий и плоский,
И удивляться тупо
Оранжево-красному небу,
И тупо слушать
Кричащий пронзительно ветер.

ПРИРОДА

Так вот и вся она, природа,
Которой дух не признает,
Вот луг, где сладкий запах меда
Смешался с запахом болот;

Да ветра дикая заплачка,
Как отдаленный вой волков;
Да над сосной курчавой скачка
Каких-то пегих облаков.

Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многоразличье
Творцом просыпанных семян.

Земля, к чему шутить со мною,
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь!

НОРВЕЖСКИЕ ГОРЫ

Я ничего не понимаю, горы:
Ваш гимн поет кощунство иль псалом,
И вы, смотрясь в холодные озера,
Молитвой заняты иль колдовством?

Здесь с криками чудовищных глумлений,
Как сатана на огненном коне.
Пер Гюнт летал на бешеном олене
По самой неприступной крутизне.

И, царств земных непризнанный наследник,
Единый побежденный до конца,
Не здесь ли Бранд, суровый проповедник,
Сдвигал лавины именем Творца?

А вечный снег и синяя, как чаша
Сапфирная, сокровищница льда!
Страшна земля, такая же, как наша,
Но не рождающая никогда.

И дивны эти неземные лица,
Чьи кудри — снег, чьи очи — дыры в ад,
С чьих щек, изрытых бурями, струится,
Как борода седая, водопад.

ЕСТЕСТВО

Я не печалюсь, что с природы
Покров, ее скрывавший, снят,
Что древний лес, седые воды
Не кроют фавнов и наяд.

Не человеческою речью
Гудят пустынные ветра,
И не усталость человечью
Нам возвещают вечера.

Нет, в этих медленных, инертных
Преображеньях естества —
Залог бессмертия для смертных,
Первоначальные слова.

Поэт, лишь ты единый в силе
Постичь ужасный тот язык,
Которым сфинксы говорили
В кругу драконовых владык.

Стань ныне вещью, Богом бывши,
И слово вещи возгласи,
Чтоб шар земной, тебя родивший,
Вдруг дрогнул на своей оси.

ДУША И ТЕЛО

I

Над городом плывет ночная тишь,
И каждый шорох делается глуше,
А ты, душа, ты все-таки молчишь,
Помилуй, Боже, мраморные души.

И отвечала мне душа моя,
Как будто арфы дальние пропели:
«Зачем открыла я для бытия
Глаза в презренном человечьем теле?

Безумная, я бросила мой дом,
К иному устремясь великолепью,
И шар земной мне сделался ядром,
К какому каторжник прикован цепью.

Ах, я возненавидела любовь,
Болезнь, которой все у вас подвластны,
Которая туманит вновь и вновь
Мир мне чужой, но стройный и прекрасный.

И если что еще меня роднит
С былым, мерцающим в планетном хоре,
То это горе, мой надежный щит,
Холодное, презрительное горе».

II

Закат из золотого стал как медь,
Покрылись облака зеленой ржою,

И телу я сказал тогда: «Ответь
На все, провозглашенное душою».

И тело мне ответило мое,
Простое тело, но с горячей кровью:
«Не знаю я, что значит бытие,
Хотя и знаю, что зовут любовью.

Люблю в соленой плескаться волне,
Прислушиваться к крикам ястребиным,
Люблю на необъезженном коне
Нестись по лугу, пахнущему тмином.

И женщину люблю... когда глаза
Ее потупленные я целую,
Я пьяно, будто близится гроза,
Иль будто пью я воду ключевую.

Но я за все, что взяло и хочу,
За все печали, радости и бредни,
Как подобает мужу, заплачу
Непоправимой гибелью последней».

III

Когда же слово Бога с высоты
Большой Медведицею заблестело,
С вопросом: «Кто же, вопрошатель, ты?» —
Душа предстала предо мной и тело.

На них я взоры медленно вознес
И милостиво дерзостным ответил:
«Скажите мне, ужель разумен пес,
Который воет, если месяц светел?

Ужели вам допрашивать меня,
Меня, кому единое мгновенье —
Весь срок от первого земного дня
До огненного светопреставленья?

Меня, кто, словно древо Игдразиль,
Пророс главою семью семь вселенных

И для очей которого как пыль
Поля земные и поля блаженных?

Я тот, кто спит, и кроет глубина
Его невыразимое прозванье;
А вы, вы только слабый отсвет сна,
Бегущего на дне его сознанья!»

ПОЭМА НАЧАЛА

КНИГА ПЕРВАЯ

Дракон

Песнь первая

1

Из-за свежих волн океана
Красный бык приподнял рога,
И бежали лани тумана
Под скалистые берега.
Под скалистыми берегами
В многошумной сырой тени
Серебристыми жемчугами
Оседали на мох они.
Красный бык изменяет лица:
Вот широко крылья простер,
И парит огромная птица,
Пожирающая простор.
Вот к дверям голубой кумирни,
Ключ держа от тайн и чудес,
Он восходит, стрелок и лирник,
По открытой тропе небес.
Ветры, дуйте, чтоб волны пели,
Чтоб в лесах гудели стволы,
Войте, ветры, в трубы ущелий,
Возглашая ему хвалы.

2

Освежив горячее тело
Благовонной ночною тьмой,

Вновь берется земля за дело,
Непонятное ей самой.
Наливает зеленым соком
Детски нежные стебли трав
И багряным, дивно высоким,
Благородное сердце льва.
И, всегда желая иного,
На голодный жаркий песок
Проливает снова и снова
И зеленый и красный сок.
С сотворенья мира стократы
Умирая, менялся прах,
Этот камень рычал когда-то,
Этот плющ парил в облаках.
Убивая и воскрешая,
Набухать вселенской душой —
В этом воля земли святая,
Непонятная ей самой.

3

Океан косматый и сонный,
Отыскав надежный упор,
Тупо терся губой зеленой
О подножие Лунных Гор.
И над ним стеною отвесной
Разбежалась и замерла,
Упираясь в купол небесный,
Аметистовая скала.
До глубин ночами и днями
Аметист светился и цвел
Многоцветными огоньками,
Точно роем веселых пчел.
Потому что свивал там кольца,
Вековой досыпая сон,
Старше вод и светлее солнца
Золоточешуйный дракон.
И подобной чаши священной
Для вина первозданных сил
Не носило тело вселенной
И Творец в мечтах не носил.

4

Пробудился дракон и поднял
Янтари грозовых зрачков,
Первый раз он взглянул сегодня
После сна десяти веков.
И ему не казалось светлым
Солнце, юное для людей,
Был как будто засыпан пеплом
Жар пылавших в море огней.
Но иная радость глубоко
В сердце зрела, как сладкий плод,
Он почуял веянье рока,
Милой смерти неслышный лет.
Говор моря и ветер южный
Заводили песню одну:
— Ты простишься с землей ненужной
И уйдешь домой в тишину.
О твое усталое тело
Притупила жизнь острие,
Губы смерти нежны, и бело
Молодое лицо ее.

5

А с востока, из мглы белесой,
Где в лесу змеилась тропа,
Превышая вершину леса
Ярко-красной повязкой лба,
Пальм стройней и крепче платанов,
Неуклонней разлива рек,
В одеяньях серебротканых
Шел неведомый человек.
Шел один, спокойно и строго
Опуская глаза, как тот,
Кто давно знакомой дорогой
Много дней и ночей идет.
И казалось, земля бежала
Под его стопы, как вода,
Смоляною доской лежала
На груди его борода.
Точно высечен из гранита,
Лик был светел, но взгляд тяжел, —

Жрец Лемурии, Морадита,
К золотому дракону шел.

6

Было страшно, точно без брони
Встретить меч, разящий в упор,
Увидать нежданно драконий
И холодный и скользкий взор.
Помнил жрец, что десять столетий
Каждый бывший здесь человек
Видел лишь багровые сети
Крокодильих сомкнутых век.
Но молчал он и черной пикой
(У мудрейших водилось так)
На песке пред своим владыкой
Начертал таинственный знак:
Точно жезл, во прахе лежавший,
Символ смертного естества,
И отвесный, обозначавший
Нисхождение божества,
И короткий, меж них сокрытый,
Точно связь этих двух миров...
Не хотел открыть Морадита
Зверю тайны чудесной слов.

7

И дракон прочел, наклоняя
Взоры к смертному в первый раз:
— Есть, владыка, нить золотая,
Что связует тебя и нас.
Много лет я провел во мраке,
Постигая смысл бытия,
Видишь, знаю святые знаки,
Что хранит твоя чешуя.
Отблеск их от солнца до меди
Изучил я ночью и днем,
Я следил, как во сне ты бредил,
Переменным горя огнем.
И я знаю, что заповедней
Этих сфер, и крестов, и чаш,
Пробудившись в свой день последний,
Нам ты знанье свое отдашь.

Зарожденье, преображенье
И ужасный конец миров
Ты за ревностное служенье
От своих не скроешь жрецов.

8

Засверкали в ответ чешуи
На взнесенной мостом спине,
Как сверкают речные струи
При склоняющейся луне.
И, кусая губы сердито,
Подавляя потоки слов,
Стал читать на них Морадита
Сочетанье черт и крестов:
— Разве в мире сильных не стало,
Что тебе я знанье отдам?
Я вручу его розе алой,
Водопадам и облакам;
Я вручу его кряжам горным,
Стражам косного бытия,
Семизвездию в небе черном
Изогнувшемуся, как я;
Или ветру, сыну Удачи,
Что свою прославляет мать,
Но не твари с кровью горячей,
Не умеющею сверкать!

9

Только сухо хрустнула пика,
Переломленная жрецом,
Только взоры сверкнули дико
Над гранитным его лицом
И уставились непреклонно
В муть уже помутившихся глаз
Умирающего дракона,
Повелителя древних рас.
Человечья теснила сила
Нестерпимую ей судьбу,
Синей кровью большая жила
Налилась на открытом лбу,

Приоткрылись губы, и вольно
Прокатился по берегам
Голос яркий, густой и полный,
Как полуденный запах пальм.
Первый раз уста человека
Говорить осмелились днем,
Раздалось в первый раз от века
Запрещенное слово: Ом!

10

Солнце вспыхнуло красным жаром
И надтреснуло. Метеор
Оторвался и легким паром
От него рванулся в простор.
После многих тысячелетий
Где-нибудь за Млечным Путем
Он расскажет встречной комете
О таинственном слове Ом.
Океан взревел и, взметенный,
Отступил горой серебра, —
Так отходит зверь, обожженный
Головней людского костра.
Ветви лапчатые платанов,
Распластавшись, легли в песок,
Никакой напор ураганов
Так согнуть их досель не мог.
И звенело болью мгновенной,
Тонким воздухом и огнем,
Сотрясая тело вселенной,
Заповедное слово Ом.

11

Содрогнулся дракон и снова
На пришельца направил взор,
Смерть борола в нем силу слова,
Незнакомую до сих пор.
Смерть, надежный его союзник,
Наплывала издалека,
Как меха исполинской кузни,
Раздувались его бока.

Когти лап в предсмертном томленье
Бороздили поверхность скал,
Но без голоса, без движенья
Нес он муку свою и ждал.
Белый холод последней боли
Плавал по сердцу — и вот-вот
От сжигающей сердце воли
Человеческой он уйдет.
Понял жрец, что страшна потеря
И что смерти не обмануть,
Поднял правую лапу зверя
И себе положил на грудь.

12

Капли крови из свежей раны
Потекли, красны и теплы,
Как ключи на заре багряной
Из глубин меловой скалы.
Дивной перевязью священной
Заалели ее струи
На мерцании драгоценной
Золотеющей чешуи.
Точно солнце в рассветном небе,
Наливался жизнью дракон,
Крылья рвались по ветру, гребень
Петушиный встал, обагрен.
И когда, без слов, без движенья,
Взором жрец его вновь спросил
О рожденье, преображенье
И конце первозданных сил,
Переливы чешуй далече
Озарили уступы круч,
Точно голос нечеловечий,
Превращенный из звука в луч.

Песнь вторая

1

Мир когда-то был легок, пресен,
Бездыханен и недвижим
И своих трагических песен
Не водило время над ним.

А уже в этой тьме суровой
Трепетала первая мысль,
И от мысли родилось слово,
Предводитель священных числ.

В слове скрытое материнство
Отыскало свои пути:
— Уничтожиться как единство
И как множество расцвести.

Ибо в мире блаженно-новом,
Как сверканье и как тепло,
Было между числом и словом
И не слово и не число.

Светозарное, плотью стало,
Звуком, запахом и лучом,
И живая жизнь захлестала
Золотым и буйным ключом.

2

Скалясь красными пропастями,
Раскаленны, страшны, пестры,
За клокочущими мирами
Проносились с гулом миры.

Налетали, сшибались, выли
И стремительно мчались вниз,
И столбы золотистой пыли
Над ловцом и жертвой вились.

В озаренной светами бездне,
Затаил первозданный гнев,
Плыл на каждой звезде наездник —
Лебедь, Дева, Телец и Лев.

А на этой навстречу звездам,
Огрызаясь на звездный звон,
Золотобагряным наростом
Поднимался дивный дракон.

Лапы мир оплели, как нити,
И когда он вздыхал, дремля,

По расшатанной им орбите
Вверх и вниз металась земля.

3

Мчалось время; прочней, телесней
Застывало оно везде.
Дева стала лучом и песней
На далекой своей звезде.

Лебедь стал сияющей льдиной,
А дракон — земною корой,
Разметавшеюся равниной,
Притаившеюся горой.

Умягчилось сердце природы,
Огнь в глубинах земли исчез,
Побежали звонкие воды,
Отражая огни небес.

Но из самых темных затонов,
Из гниющих в воде корней,
Появилось племя драконов,
Крокодилов и черных змей.

Выползали слепые груды
И давили с хрустом других,
Кровяные рвались сосуды
От мычанья и рева их.

III

БАЛЛАДА

Пять коней подарил мне мой друг Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо.

Кони фыркали, били копытом, маня
Понестись на широком пространстве земном,

И я верил, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом.

Много звездных ночей, много огненных дней
Я скитался, не зная скитанью конца,
Я смеялся порывам могучих коней
И игре моего золотого кольца.

Там, на высях сознанья, — безумье и снег,
Но коней я ударил свистящим бичом.
Я на выси сознанья направил их бег
И увидел там деву с печальным лицом.

В тихом голосе слышались звоны струны,
В странном взоре сливался с ответом вопрос,
И я отдал кольцо этой деве луны
За неверный оттенок разбросанных кос.

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму,
Люцифер подарил мне шестого коня —
И Отчаянье было названье ему.

КРЕСТ

Я долго проигрывал карту за картой,
В горящих глазах собиралася тень...
Луна выплывала безмолвной Астартой,
Но вот побледнела, предчувствуя день.

В холодном безумьи, в тревожном азарте
Я чувствовал, будто игра эта — сон.
«Весь банк, — закричал, — покрываю я в карте!»
И карта убита, и я побежден.

Я вышел на воздух... Холодные тени
Дарили забвенье и звали во храм,
Манили на грани нездешних мгновений,
И крест золотой прижимал я к устам.

Стать чище, светлей многозвездного неба,
Твой посох принять, о сестра нищета,

Бродя по дорогам выпрашивать хлеба,
Людей заклиная святыней креста!

И, может быть, в тихой березовой роще
С горячей молитвой упасть на песок,
Чтоб снова подняться, Исполненным мощи...
Мой крест золотой — это счастья залог!

...Мгновенье! И в зале встревоженно-шумной
Все смолкли и дико приподнялись с мест,
Когда я вошел воспаленный, безумный,
И молча на карту поставил свой крест.

* * *

Мой старый друг, мой верный Дьявол
Пропел мне песенку одну:
— Всю ночь моряк в пучине плавал,
А на заре пошел ко дну.

Кругом вставали волны-стены,
Спадали, вспенивались вновь,
Пред ним неслась белее пены
Его великая любовь.

Он слышал зов, когда он плавал:
«О, верь мне, я не обману...»
Но помни, — молвил умный Дьявол, —
Он на заре пошел ко дну.

ВЛЮБЛЕННАЯ В ДЬЯВОЛА

Кто был бледный и красивый рыцарь,
Что проехал на черном коне,
И какая сказочная птица
Кружилась над ним в вышине?

И какой печальный взгляд он бросил
На мое цветное окно,
И зачем мне сделался несносен
Мир родной и знакомый давно?

И зачем мой старший брат в испуге,
При дрожащем мерцанье свечи
Вынимал из погребов кольчуги
И натачивал копья и мечи?

И зачем сегодня в капелле
Все сходились, читали псалмы
И монахи угрюмые пели
Заклинанья против мрака и тьмы?

И спускался сумрачный астролог
С заклинательной башни в дом,
И зачем был так странно долог
Его спор с моим старым отцом?

Я не знаю, ничего не знаю,
Я еще так молода,
Но я все же плачу и рыдаю
И мечтаю всегда.

* * *

Как труп, бессилен небосклон,
Земля — как уличенный тать,
Преступно-тайных похорон
На ней зловещая печать.

Ум человеческий смущен,
В его глубинах — черный страх,
Как стая траурных ворон
На обессиленных полях.

Но где же солнце, где луна?
Где сказка — жизнь и тайна — смерть?
И неужели не пьяна
Их золотою песней твердь?

И неужели не видна
Судьба, их радостная мать,
Что пеной жгучего вина
Любила смертных опьянять?

Напрасно ловит робкий взгляд
На горизонте новых стран,
Там только ужас, только яд,
Змеею жалящий туман.

И волны глухо говорят,
Что в море бурный шквал унес
На дно к обителям наяд
Ладью, в которой плыл Христос.

* * *

Сегодня у берега нашего бросил
Свой якорь досель незнакомый корабль,
Мы видели отблески пурпурных весел,
Мы слышали смех и бряцанье сабль.

Тяжелые грузы корицы и перца,
Красивые камни и шкуры пантер,
Все, все, что ласкает надменное сердце,
На том корабле нам привез Люцифер.

Мы долго не ведали, враг это, друг ли,
Но вот капитан его в город вошел,
И черные очи горели, как угли,
И странные знаки пестрили камзол.

За ним мы спешили толпою влюбленной,
Смеялись при виде нежданных чудес,
Но старый наш патер, святой и ученый,
Сказал нам, что это противник небес.

Что суд приближается страшный, последний,
Что надо молиться для встречи конца...
Но мы не поверили в скучные бредни
И с гневом прогнали седого глупца.

Ушел он в свой домик, заросший сиренью,
Со стаею белых своих голубей...
А мы отдалися душой наслажденью,
Веселым безумьям богатых людей.

Мы сделали гостя своим бургомистром —
Царей не бывало издавна у нас, —
Дивились движеньям, красивым и быстрым,
И молниям черных, пылающих глаз.

Мы строили башни, высоки и гулки,
Украсили город, как стены дворца,
Остался лишь бедный, в глухом переулке
Сиреневый домик седого глупца.

Он враг золотого, роскошного царства,
Средь яркого пира он горестный крик,
Он давит нам сердце, лишенный коварства,
Влюбленный в безгрешность седой бунтовщик.

Довольно печали, довольно томлений!
Омоем сердца от последних скорбей!
Сегодня пойдем мы и вырвем сирени,
Камнями и криком спугнем голубей.

ЧЕРНЫЙ ДИК

Был веселый малый Черный Дик,
Даже слишком, может быть, веселый...

Н. Г.

Бедная и маленькая наша деревушка, и вы, дети, не находите в ней ничего примечательного, но здесь в старину случилось страшное дело, от которого леденеют концы пальцев и волосы на голове встают дыбом.

Тогда мы, старики, были совсем молодыми, влюблялись, веселились и пили, как никогда не пить вам, уже потому, что между вами нет Черного Дика.

Бог знает, что это был за человек! Высокий, красивый, сильный, как бык, он легко побивал всех парней в округе, а драться не любил. Наши девушки были от него без ума и ходили за ним, как побитые собаки, хотя и знали, что ни за какие деньги не женился бы он ни на одной. Ну, конечно, он и пользовался этим, а мы, другие, ничего не смели сказать, потому что за обиду он разбивал головы, как пустые тыквы, да и товарищ он был веселый. Божился лучше королевского солдата, пил, как шкипер, побывавший в Америке, и когда плясал, дубовые половицы прыгали и посуда дребезжала по стенам.

Не одну светлоглазую скромную невесту выгнали по его вине брюхатой из дому, и много их, накрашенных, пьяных, погибло под говор разгульных матросов в корабельных доках старого Бервича. А Черный Дик только хохотал да скалил свои белые зубы. Он всегда смеялся.

Мы, другие, до света отправлялись на рыбную ловлю, мерзли, мокли и до крови обдирали руки, вытаскивая тяжелые сети. А он спал до полудня, возился с девушками и, когда мы возвращались, встречал нас на берегу, ожидая, чтобы кто-нибудь предложил угощенье. Если никто не вызывался, он сам требовал его, значительно поглядывая на свои волосатые кулаки и расправляя широкие плечи. Правда и то, что горька и уныла жизнь рыбака и что джин да богохульные, мерзкие песни были нашим единственным развлечением. Церковь даже по большим праздникам была пуста, и какой-то шутник выбил в ней все стекла.

Но около того времени, о котором я хочу вам рассказать, старый пастор умер, и нам назначили другого. Этот повел дело иначе. Худой, бритый, с глазами, покрасневшими от занятий, он всюду носил за собой тяжелые книги и читал их, сурово шевеля тонкими губами. Говорят, он учился в Кембридже, и, точно, он ничем не походил на обыкновенного деревенского пастора. Женщины боялись его, потому что он говорил только о конце света, Страшном суде и адском мучении, ожидающем еретиков, развратников и пьяниц.

И когда он услышал о Черном Дике, он объявил, что до тех пор не станет есть ни мяса, ни рыбы, пока не обратит грешника на путь Господа, или, по крайней мере, не избавит от него свой приход.

А Дик клялся, что скорей отрубит свою правую руку и пойдет просить по дорогам, чем поверит в поповские бредни. Таким образом, между ними завязалась глухая вражда.

Помню, день был пасмурный и печальный. С утра шел дождь, и под ним наши низенькие серые лачужки еще глубже врастали в мокрую землю. Мы по обыкновению сидели в таверне и за стаканом дьявольского джина слушали, грубо и завистливо хохоча, как вчера Черный Дик соблазнил еще одну из наших девушек. Вдруг за дверью послышались шаги, умоляющий шепот хозяина, и в комнату вошел пастор, строгий и нахмуренный больше, чем всегда. Мы смолкли, и наши глаза невольно обратились к Черному Дику, как бы ища у него спасения и защиты.

Пастор быстро подошел к столу и ударом кулака опрокинул еще не начатую кружку джина. Только жалобно вздохнул хозяин, но и он не двинулся, ожидая, что будет дальше.

— Блудники и нечестивцы, — загремел пастор, — вы, которым Господь Бог в неизреченной милости своей даровал труд, высшее благо Его, и отдых, чтобы прославлять Его совершенство, что делаете вы с вашими душами, за которые предал себя на распятие Иисус Христос? Вы, купленные для истины такой дорогой ценою, вы снова идете во мрак, и не как язычники, для тех еще может быть прощение, а как звери, некогда терзавшие тела святых мучеников. Опомнитесь, откажитесь от пьянства и идите домой, где ваши голодные, избитые вами жены плачут кровавыми слезами. А это чудовище, — тут он поднял руки почти к самому лицу Черного Дика, — это чудовище камнями и дубинами прогоните в леса к его братьям-разбойникам и бешеным волкам. Только тогда я смогу молиться о вашем спасении.

— Ого-го, — ответил Черный Дик, весь бледный от злости, — так вот что ты затеваешь, могильный червяк, бесхвостая крыса, воскресный пискун и плакса, который мешает честным людям забавляться, как им нравится. Нет, товарищи не выдадут Черного Дика, не побьют его камнями, как заблудившегося пса, и я сам тут же разобью твою безмозглую голову, где родятся такие сумасбродные мысли.

И он уже поднял тяжелый дубовый табурет, когда в комнату вбежала пасторша, за которой, чтобы избежать драки, потихоньку сбегала жена трактирщика. Она с воплем бросилась к мужу, который, слегка бледный, спокойно стоял перед разъяренным Диком, и, схватив его за руку, принялась тащить от нашей компании.

Пастор попробовал сопротивляться, но ее глаза были так испуганы и умоляющи, что он вздохнул и последовал за нею, провожаемый хохотом и насмешками своего врага.

Попойка возобновилась, и каждый из нас делал усилия, чтобы казаться веселым и буйным по-прежнему. Но огненно-строгие слова пастора еще звенели в ушах, и джин был отравлен томительным и неясным страхом. Черный Дик заметил это и нахмурился. Опустив голову, он, казалось, что-то соображал. Но вот на его губах заиграла улыбка, в глазах запылали загадочно-веселые огоньки, и он воскликнул: «Товарищи, а ведь пастор-то говорил правду. Сколько времени мы пьянствуем и скандалим, и до сих пор ничего не сделали для Бога!» Тут он с шутовским раскаянием поднял глаза в потолок и воскликнул так, что все кругом засмеялись: «Даром, что редкий из нас не насчитывает в роду висельника или проститутки, мы должны быть рыцарями церкви и побеждать дьявольские козни. Меня вам нечего преследовать. Я рожден крещеными родителями, и, если бы не про-

пил мой серебряный крестик, он доныне болтался бы на моей груди. Лучше вспомните чертову девочку на Большом Острове. Вот грех, за который нам уже наверняка не миновать когтей дьявола».

Мы все знали, о чем он говорил, и с недоумением поглядывали друг на друга.

2

В полумиле от нашей деревни был остров, угрюмый и пустынный, на котором совсем одна жила странная девочка. Она была дочерью бедной помешанной, давно бродившей по грязным задворкам, а отца ее никто не знал. Только старые бабы говорили, что это был сам морской дьявол. Но девочка была хорошенькая, с кроткими голубыми глазами, и иногда слышали, как она пела своим нежным голоском песни, в которых нельзя было разобрать слов. Хотя ей было уже двенадцать лет, но она не умела говорить, потому что жила на острове совершенно одна, как чайка, питаясь мелкими рыбками и моллюсками да изредка хлебом, который ей привозила ее безумная мать вместе с коекаким тряпьем, чтобы одеться. Мы так привыкли к ее существованию, что почти никогда не вспоминали о ней, и поэтому слова Черного Дика и удивили, и заинтересовали нас. Он, видя общее внимание, подбоченился и, комически подражая пастору, продолжал: «Да, товарищи, прилично ли христианам жить в соседстве дьявольского дитяти? Недаром еще недавно, когда мы кончили бочку старого эля, всю ночь мне казалось, что меня мучат демоны и чугунными молотками выбивают на моем черепе такт для своей сатанинской пляски. И хотя думают, что это я разбил церковные стекла, но, клянусь вам дохлой собакой, это был не я. Всему виной проклятая девчонка. Довольно ей жить как крысе на острове и беседовать по ночам со своим мохнатым папашей. Привезем ее сюда и окрестим кружкой доброго вина. По крайней мере, еще одна славная девка прибавится в нашем селе».

— Правда, правда, — дружно загалдели мы, радуясь новой, еще невиданной шутке. И так как наши головы шумели и щеки пылали от джина, мы шумно и беспорядочно начали приготовления к охоте. Хватали багры, сети, пустые ведра, чтобы бить в них во время облавы.

— Как перепелку поймаем, — приговаривал Черный Дик, улыбаясь недоброй улыбкой.

Он распоряжался всем и был спокоен, как будто ничего не пил в тот день. Что-то странное и хищное уже тогда начало появляться в его движениях, но мы в суматохе не обращали на это внимания.

— Пьяницы, — увещевала нас жена трактирщика, — мало вам гадостей, что вы делали до сих пор. Ребенка не можете оставить в покое. С дубьем и камнями, как на дикого зверя, идете на невинное дитя.

— Молчи, старая колдунья, — ответил ей Черный Дик, — и смотри, как бы тебя самое не искупали на морозе в святой воде.

И она, обозленная, ушла за перегородку.

Мы вышли на улицу и гурьбой направились к берегу, где стояли наши лодки.

Дождь прекратился, было свежо и весело, и бледное солнце заставляло светиться большие серые лужи. Внезапно мы услышали крик и, обернувшись, увидели бегущую за нами сумасшедшую. Кто-нибудь сказал ей об опасности, угрожающей ее ребенку, или она догадалась сама, но только она цеплялась за нашу одежду и то целовала ее с униженными просьбами, то разражалась угрозами и проклятиями и потрясала в воздухе почерневшими костлявыми руками.

Ее увели, и мы отчалили.

Хотя ветер и соленые брызги волн и освежили наши разгоряченные головы, но темная бешеная жажда травли с каждым мигом росла в наших угрюмых сердцах и наконец совсем задушила смутные шепоты совести. Подплывая к острову, мы, значительно переглянувшись, понизили голос, гребли бесшумно, но уверенно и придвигали к себе багры и сети. Наконец пристали и осторожно, как волки, идущие на добычу, поднялись вверх и огляделись.

Было ясно, что остров действительно служил любимым местом нечистой силы.

Глянцевитые черные камни, которые издали можно было счесть за спящих черепах, при нашем приближении принимали вид чудовищных распластанных жаб, и их трещины кривились в неистово хохочущие рожи. Кое-где они были поставлены стоймя и сложены в причудливые фигуры. Мы называли их дольменами и знали, что это постройки древних мохнатых жителей страны, которые никогда не слышали об Иисусе Христе, но зато ездили на белоснежных морских конях и дружили с демонами морскими, равнинными и горными. Эти древние серые мхи наверно видели их и в лунные ночи часто вспоминают багровое зарево их костров. И нам стало жутко и весело. Долго мы блужда-

ли по острову, шевелили руками кустарник и заглядывали в неглубокие пещеры — глубоких все-таки боялись, — когда наконец легкий свист Черного Дика известил нас, что добыча открыта. Соблюдая всевозможную осторожность, мы приблизились к нему и увидели под большой скалой, у самого моря, уютно сидящую девочку. Закрытые глаза и ровное дыхание показывали, что она спала.

Но она быстро говорила что-то милое и невнятное, а перед ней в воде, пронизанной бледными лучами заходящего в тумане солнца, прыгали и плясали большие серебряные рыбы. В такт ее голосу они то крутились на одном месте, то выскакивали из воды, плескаясь и блестя, как подброшенные шиллинги. Толстый, красновато-серый краб щипал пучок нежных белых цветов, которые она уронила подле себя. И пена, подбегая к ее голым ножкам, слегка щекотала ее и заставляла задумчиво улыбаться во сне. Мы молчали, очарованные странной картиной.

Но вот Черный Дик прыгнул и крепко обхватил тело девочки, едва прикрытое жалкими лохмотьями. Она сразу проснулась и молча, со сжатыми губами и широко раскрытыми глазами, как ласточка, принялась биться в его руках. А он, позабыв о нашем присутствии, уже начал дышать тяжело и хрипло и, бесстыдно глядя на нее, прижимал к себе, как любовницу. Но тут мы в один голос потребовали, чтобы девочку отвезли в селенье.

— Место нечистое, — говорили мы, — может быть, сейчас кто-нибудь мохнатый и свирепый уже крадется за этими утесами, чтобы защитить свою любимицу и погубить наши христианские души. Лучше вернуться и за доброй кружкой джина или пенного эля окончить нашу затею.

Черному Дику пришлось уступить, и он сам отнес по-прежнему безмолвную и дрожащую девочку в свою лодку.

3

Наше возвращение было торжественно. Гребли, уже не скрываясь, и, нарочно вспенивая потемневшую вечернюю воду, стучали баграми и ведрами и дикими песнями пугали запоздалых чаек. Этим безумным весельем мы старались заглушить уже начинавшееся тяжелое беспокойство. Глаза Черного Дика были круглы и зловещи по-волчьи, и видно было, что он не отпустит девочки, пока не насытит с нею свои бешеные желания. Мы боялись его глаз. На берегу нас ожидал пастор. За один вечер он осу-

нулся и постарел на несколько лет. От его прежнего решительного вида не осталось и следа, и, когда он начал говорить, его голос зазвучал смиренно и жалобно.

— Я виноват перед тобою, Дик, — сказал он, — и виноват перед вами, мои друзья, когда отрывал вас от ваших забав и призывал к насилию. Всякому дана своя судьба, и не подобает нам, ничего не знающим людям, своевольно вмешиваться в дело Божьего промысла. Своей гневной речью я совершил великий грех и заплачу за него долгим раскаянием. Но мое сердце обливается кровью, когда я подумаю, что и вы готовы совершить тот же грех. Зачем вы поймали это несчастное создание, что вы хотите делать с ребенком? Не может существо, созданное по образу Бога, родиться от дьявола. Да и дьявол живет только в озлобленном сердце. Отпустите же эту девочку обратно на остров, где она жила, никому не делая зла, или лучше отдайте ее пасторше, которая воспитает ее в христианской вере, как родную дочь.

— Шутки! — возопил Черный Дик. — Не слушайте его, товарищи, он тоже хочет попробовать, нежна ли кожа у маленькой девочки. Лучше мы окрестим ее по-своему, и пусть сегодня ночью она в первый раз поспит на людской постели, а я, как добрый христианин, не дам ей соскучиться. После и вы примете участие в этом богоугодном деле, если ваши жены не выцарапают вам глаза.

И, не обращая внимания на пастора, он перекинул девочку через плечо, как тюк, и бегом пустился к своему дому. Мы с хохотом последовали за ним. У дверей Дик остановился и стал отпирать. Но его ноша мешала ему, и он с проклятьем обеими руками схватился за замок. Девочка воспользовалась этим и, вывернувшись как кошка, проскользнула мимо нас и помчалась к берегу, прижимая свою грудь, измятую объятиями Дика.

— Лови, лови!— завыли мы и бросились в погоню.

Черный Дик несся впереди всех, и видны были только его широкая спина и худощавые мускулистые ноги, делавшие огромные прыжки. Но девочка приняла неверное направление, и вместо того чтобы бежать к отлогому пляжу, она приближалась к скалам, которые на много метров возвышались над морем. Только в последнюю минуту она поняла свою ошибку, но не смогла остановиться и, жалобно взмахнув руками, покатилась в пропасть. Только мелькнуло белое тело да затрещали внизу кусты. Дик протяжно завыл и прыгнул вслед за ней. Мы остановились в тревоге, потому что хотя и знали, что он хорошо прыгал, но нас смутил его странный, почти нечеловеческий вой. Сразу опомнившись, мы стали поспешно спускаться, решая положить конец

слишком затянувшейся шутке. Было уже темно, и над морем вставала бледная и некрасивая луна. Наши ноги скользили по мокрым камням, и колючий кустарник резал лица. Наконец на самом дне мы увидели белое пятно и узнали девочку с разбитой головой и грудью, из которых текла кровь; но Дика не было нигде.

Мы приблизились к разбившейся и вдруг отступили, побледнев от неожиданного ужаса. Перед ней, вцепившись в нее когтистыми лапами, сидела какая-то тварь, большая и волосатая, с глазами, горевшими, как угли. С довольным ворчанием она лизала теплую кровь, и, когда подняла голову, мы увидели испачканную пасть и острые белые зубы, в которых мы не посмели признать зубы Черного Дика. С безумной смелостью отчаяния мы бросились на нее, подняв багры. Она прыгала, увертывалась, обливаясь кровью, злобно ревела, но не хотела оставить тела девочки. Наконец, под градом ударов, изуродованная, она свалилась на бок и затихла, и тогда лишь, по обрывкам одежды, могли мы узнать в мертвом чудовище веселого товарища — Черного Дика.

* * *

Приближается к Каиру судно
С длинными знаменами Пророка,
По матросам угадать не трудно,
Что они с востока.

Капитан кричит и суетится,
Слышен голос гортанный и резкий,
На снастях видны смуглые лица
И мелькают красные фески.

На пристани толпятся дети,
Забавны их тонкие тельца,
Они сошлись еще на рассвете
Посмотреть, где станут пришельцы.

Аисты сидят на крыше
И вытягивают шеи,
Они всех выше,
И им виднее.

Аисты — воздушные маги,
Им многое ясно и понятно,
Почему у одного бродяги
На щеках багровые пятна.

Аисты кричат над домами,
Но никто не слышит их рассказа,
Что вместе с духами и шелками
Пробирается в город зараза.

* * *

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И, точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

И там, где гуще сумрак хмурый,
Мой взор горящий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх,
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,
И мерзко крался шепот хриплый:
»Ты сам пришел сюда, ты мой!»

Мгновенья страшные бежали,
И набегала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.

* * *

Юный маг в пурпуровом хитоне
Говорил нездешние слова,
Перед ней, царицей беззаконий,
Расточал рубины волшебства.

Аромат сжигаемых растений
Открывал пространства без границ,
Где носились сумрачные тени,
То на рыб похожи, то на птиц.

Плакали невидимые струны,
Огненные плавали столбы,
Гордые военные трибуны
Опускали взоры, как рабы.

А царица, наклоняясь с ложа,
Радостно играла крутизной,
И ее атласистая кожа
Опьяняла снежной белизной.

Задыхаясь в несказанном блуде,
Юный маг забыл про все вокруг,
Он смотрел на маленькие груди,
На браслеты вытянутых рук.

Юный маг в пурпуровом хитоне
Говорил, как мертвый, не дыша,
Отдал все царице беззаконий,
Чем была жива его душа.

А когда на изумрудах Нила
Месяц закачался и поблек,
Бледная царица уронила
Для него алеющий цветок.

* * *

Над тростником медлительного Нила,
Где носятся лишь бабочки да птицы,

Скрывается забытая могила
Преступной, но пленительной царицы.

Ночная мгла несет свои обманы,
Встает луна, как грешная сирена,
Бегут белесоватые туманы,
И из пещеры крадется гиена.

Ее стенанья яростны и грубы,
Ее глаза зловещи и унылы,
И страшны угрожающие зубы
На розоватом мраморе могилы.

«Смотри, луна, влюбленная в безумных,
Смотрите, звезды, стройные виденья,
И темный Нил, владыка вод бесшумных,
И бабочки, и птицы, и растенья.

Смотрите все, как шерсть моя дыбится,
Как блещут взоры злыми огоньками,
Не правда ль, я такая же царица,
Как та, что спит под этими камнями?

Ее глаза светилися изменой,
Носили смерть изогнутые брови,
Она была такою же гиеной,
Она, как я, любила запах крови».

По деревням собаки воют в страхе,
В домах рыдают маленькие дети,
И хмурые хватаются феллахи
За длинные, безжалостные плети.

* * *

Что ты видишь во взоре моем,
В этом бледно-мерцающем взоре?
— Я в нем вижу глубокое море
С потонувшим большим кораблем.

Тот корабль... величавей, смелее
Не видали над бездной морской.

Колебались высокие реи,
Трепетала вода за кормой.

И летучие странные рыбы
Покидали подводный предел
И бросали на воздух изгибы
Изумрудно-блистающих тел.

Ты стояла на дальнем утесе,
Ты смотрела, звала и ждала,
Ты в последнем веселом матросе
Огневое стремленье зажгла.

И никто никогда не узнает
О безумной предсмертной борьбе
И о том, где теперь отдыхает
Тот корабль, что стремился к тебе.

И зачем эти тонкие руки
Жемчугами прорезали тьму,
Точно ласточки с песней разлуки,
Точно сны, улетая к нему?

Только тот, кто с тобою, царица,
Только тот вспоминает о нем,
И его голубая гробница
В затуманенном взоре твоем.

* * *

Неслышный, мелкий падал дождь,
Вдали чернели купы рощ,
Я шел один средь трав высоких,
Я шел и плакал тяжело
И проклинал творящих зло,
Преступных, гневных и жестоких.

И я увидел пришлеца
С могильной бледностью лица
И с пересохшими губами.
В хитоне белом, дорогом,
Как бы упившийся вином,
Он шел неверными шагами.

И он кричал: «Смотрите все,
Как блещут искры на росе,
Как дышат томные растенья,
И Солнце, золотистый плод,
В прозрачном воздухе плывет,
Как ангел с песней Воскресенья».

«Как звезды, праздничны глаза,
Как травы вьются волоса,
И нет в душе печалям места
За то, что я убил тебя,
Склоняясь, плача и любя,
Моя царица и невеста».

И все сильнее падал дождь,
И все чернели пущи рощ,
И я промолвил строго-внятно:
«Убийца, вспомни Божий страх,
Смотри, на дорогих шелках
Как кровь алеющие пятна».

Но я отпрянул, удивлен,
Когда он свой раскрыл хитон
И показал на сердце рану.
По ней дымящаяся кровь
То тихо капала, то вновь
Струею падала по стану.

И он исчез в холодной тьме,
А на задумчивом холме
Рыдала горестная дева.
И я задумался светло
И полюбил творящих зло
И пламя их святого гнева.

ПОТОМКИ КАИНА

Сонет

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,
Вкусите плод и будете как боги».

Для юношей открылись все дороги,
Для старцев — все запретные труды,
Для девушек — янтарные плоды
И белые, как снег, единороги.

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что Кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ

Картина в Лувре работы неизвестного

Его глаза — подземные озера,
Покинутые, царские чертоги,
Отмечен знаком высшего позора,
Он никогда не говорит о Боге.

Его уста — пурпуровая рана
От лезвия, пропитанного ядом,
Печальные, сомкнувшиеся рано,
Они зовут к непознанным усладам.

И руки — бледный мрамор полнолуний,
В них ужасы неснятого проклятья,
Они ласкали девушек-колдуний
И ведали кровавые распятья.

Ему в веках достался странный жребий —
Служить мечтой убийцы и поэта,
Быть может, как родился он, на небе
Кровавая растаяла комета.

В его душе столетние обиды,
В его душе печали без названья,
За все сады Мадонны и Киприды
Не променяет он воспоминанья.

Он злобен, но не злобой святотатца,
И нежен цвет его атласной кожи.

Он может улыбаться и смеяться,
Но плакать... плакать больше он не может.

СКАЗКА

Тэффи

На скале, у самого края,
Где река Елизабет, протекая,
Скалит камни, как зубы, был замок.

На его зубцы и бойницы
Прилетали тощие птицы,
Глухо каркали, предвещая.

А внизу, у самого склона,
Залегла берлога дракона
Шестиногого, с рыжей шерстью.

Сам хозяин был черен, как в дегте,
У него были длинные когти,
Гибкий хвост под плащом он прятал.

Жил он скромно, хотя не медведем,
И известно было соседям,
Что он просто-напросто дьявол.

Но соседи его были тоже
Подозрительной масти и кожи —
Ворон, оборотень и гиена.

Собирались они и до света
Выли у реки Елизабета,
А потом в домино играли.

И так быстро летело время,
Что простое крапивное семя
Успевало взойти крапивой.

Это было еще до Адама,
В небесах жил не Бог, а Брама,
И на все он смотрел сквозь пальцы.

Жить да жить бы им без печали!
Но однажды в ночь переспали
Вместе оборотень и гиена.

И родился у них ребенок,
Не то птица, не то котенок,
Он радушно был взят в компанью.

Вот собрались они, как обычно,
И, повыв над рекой отлично,
Как всегда, за игру засели.

И играли, играли, играли,
Как играть приходилось едва ли
Им, — до одури, до одышки.

Только выиграл все ребенок:
И бездонный пивной бочонок,
И поля, и угодья, и замок.

Закричал, раздувшись, как груда:
«Уходите вы все отсюда,
Я ни с кем не стану делиться!

Только добрую старую маму
Посажу я в ту самую яму,
Где была берлога дракона».

Вечером по берегу Елизабета
Ехала черная карета,
А в карете сидел старый дьявол.

Позади тащились другие,
Озабоченные, больные,
Глухо кашляя, подвывая.

Кто храбрился, кто ныл, кто сердился...
А тогда уж Адам родился,
Бог, спаси Адама и Еву!

ЛЕОНАРД

Три года чума и голод
Разоряли большую страну,

И народ сказал Леонарду:
— Спаси нас, ты добр и мудр. —

Старинных, заветных свитков
Все тайны знал Леонард,
В одно короткое лето
Страна была спасена.

Случились распри и войны,
Когда скончался король,
Народ сказал Леонарду:
— Отныне король наш ты. —

Была Леонарду знакома
Война, искусство царей,
Поэты победные оды
Не успевали писать.

Когда ж страна усмирилась
И пахарь взялся за плуг,
Народ сказал Леонарду:
— Ты молод, возьми жену. —

Спокойный, ясный и грустный,
В ответ молчал Леонард,
А ночью скрылся из замка,
Куда — не узнал никто.

Лишь мальчик-пастух, дремавший
В ту ночь в угрюмых горах,
Говорил, что явственно слышал
Согласный гул голосов.

Как будто орел парящий,
Овен, человек и лев
Вопияли, пели, взывали,
Говорили зараз во тьме.

IV

ВОРОТА РАЯ

Не семью печатями алмазными
В Божий рай замкнулся вечный вход,
Он не манит блеском и соблазнами
И его не ведает народ.

Это дверь в стене давно заброшенной,
Камни, мох, и больше ничего,
Возле нищий, словно гость непрошенный,
И ключи у пояса его.

Мимо едут рыцари и латники,
Трубный вой, бряцанье серебра,
И никто не взглянет на привратника,
Светлого апостола Петра.

Все мечтают: «Там, у Гроба Божия,
Двери рая вскроются для нас,
На горе Фаворе, у подножия
Прозвенит обетованный час».

Так проходит медленное чудище,
Завывая, трубит звонкий рог,
И апостол Петр в дырявом рубище,
Словно нищий, бледен и убог.

СТАРИНА

Вот парк с пустынными опушками,
Где сонных трав печальна зыбь,
Где поздно вечером с лягушками
Перекликаться любит выпь.

Вот дом, старинный и некрашеный,
В нем словно плавает туман,
В нем залы гулкие украшены
Изображением пейзан.

Тревожный сон... Но сон о небе ли?
Нет! На высоком чердаке,
Как ряд скелетов, груды мебели
В пыли почиют и тоске.

Мне суждено одну тоску нести,
Где дед раскладывал пасьянс
И где влюблялись тетки в юности
И танцевали контреданс.

И сердце мучится бездомное,
Что им владеет лишь одна,
Такая скучная и темная,
Незолотая старина.

...Теперь бы кручи необорные,
Снега серебряных вершин
Да тучи сизые и черные
Над гулким грохотом лавин!

ХРИСТОС

Он идет путем жемчужным
По садам береговым,
Люди заняты ненужным,
Люди заняты земным.

«Здравствуй, пастырь! Рыбарь, здравствуй!
Вас зову я навсегда,
Чтоб блюсти иную паству
И иные невода.

Лучше ль рыбы или овцы
Человеческой души?
Вы, небесные торговцы,
Не считайте барыши.

Ведь не домик в Галилее
Вам награда за труды, —
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды.

Солнце близится к притину,
Слышно веянье конца,
Но отрадно будет Сыну
В Доме Нежного Отца».

Не томит, не мучит выбор,
Что пленительней чудес?!
И идут пастух и рыбарь
За искателем небес.

ЗАВОДИ

Н. В. Анненской

Солнце скрылось на западе
За полями обетованными,
И стали тихие заводи
Синими и благоуханными.

Сонно дрогнул камыш,
Пролетела летучая мышь,
Рыба плеснулась в омуте...
...И направились к дому те,
У кого есть дом
С голубыми ставнями,
С креслами давними
И круглым чайным столом.

Я один остался на воздухе
Смотреть на сонную заводь,
Где днем так отрадно плавать,
А вечером плакать,
Потому что я люблю тебя, Господи.

ЗОЛОТОЙ РЫЦАРЬ

Золотым блистательным полднем въехало семеро рыцарей-крестоносцев в узкую глухую долину восточного Ливана. Солнце метало свои лучи, разноцветные и страшные, как стрелы неверных, кони были утомлены долгим путем, и могучие всадники едва держались в седлах, изнемогая от зноя и жажды. Знаменитый

граф Кентерберийский Оливер, самый старый во всем отряде, подал знак отдохнуть. И как нежные девушки, ошеломленные неистово-пьяным и томящим индийским ветром, бессильные попадали рыцари на голые камни. Долго молчали они, ясно чувствуя, что уже не подняться им больше и не сесть на коней и что скоро жажда, подобно огненному дракону, свирепыми лапами став им на грудь, перервет их пересохшие горла.

Наконец сэр Гуго Эльвистам, темплиер с душой сирийского льва, приподнявшись на локте, воскликнул: «Благородные сэры и дорогие братья во Христе, вот уже восемь дней, как мы блуждаем одни, отбившись от отряда, и два дня тому назад мы отдали последнюю воду нищему прокаженному у высохшего колодца Мертвой Гиены. Но если мы должны умереть, то умрем, как рыцари, стоя, — и споем в последний раз приветственный гимн нашему небесному Синьору, Господу Иисусу Христу». И он медленно поднялся, с невидящим взором, цепляясь за колючий кустарник, и один за другим начали подниматься его товарищи, шатаясь и с трудом выговаривая слова, как бы упившиеся кипрским вином в строгих и сумрачных залах на торжественном приеме византийского императора.

И странно и страшно было бы на душе одинокого пилигрима или купца из далекой Армении, если бы случайно, проходящие, увидели они семерых безвестно умирающих рыцарей и услышали бы их тихое созвучное пение.

Но внезапно слова их молитвы прервал приближающийся топот коня, звучный и легкий, как звон серебряного меча в ножнах архистратига Михаила. Нахмурились гордые брови молящихся, и их души, уже сдружившиеся с мягким сумраком смерти, омрачились ненужной помехой, а на повороте ущелья появился неизвестный рыцарь, тонкий и стройный, красиво-могучий в плечах, с опущенным забралом и в латах чистого золота, ярких, как блеск звезды Альдебаран. И конь золотистой масти дыбился и прыгал и еле касался копытами гулких утесов.

Голубой герольд на коне белоснежном, с лицом кротким и мудрым, тайно похожим на образ апостола Иоанна, спешил за своим господином. Чудные всадники быстро приближались к умирающим рыцарям, певшим гимн.

Одетый в золото осадил коня и наклонил копье, как перед началом сражения, а герольд, поднимая щит со странным гербом, где мешались лилии и звезды, столпы Соломонова храма и колючие терны, воскликнул слова, издавна принятые для турниров:

«Кто из благородных рыцарей, присутствующих здесь, хочет сразиться с моим господином, пеший или конный, на копьях или мечах?» И отъехал в сторону, ожидая.

Неожиданно подул откуда-то ветер, принося освежительную прохладу, внезапно окрепли мускулы дотоле бессильных рыцарей, и огненный дракон жажды перестал терзать их горло и грудь, сделался совсем маленьким и с беспокойным свистом уполз в темную расщелину скал, где таились его братья скорпионы и мохнатые тарантулы.

Граф Кентерберийский Оливер первый ответил голубому герольду от имени всех. В речи изысканно-вежливой, но полной достоинства, он сказал, что они нисколько не сомневаются в благородном происхождении неизвестного рыцаря, но тем не менее желали бы видеть его поднявшим забрало, ибо этого требует старинный рыцарский обычай. Едва он успел окончить свои слова, как тяжелое сияющее забрало поднялось, открывая лицо совершеннейшей красоты, которая когда-нибудь цвела на земле и на небе, глаза, полные светлой любовью, щеки нежные, немного бледные, алые губы, о которых столько мечтала святая Магдалина, и золотую бородку, расчесанную и надушенную самой Девой Марией.

Не посмели догадаться благочестивые рыцари, кто пришел облегчить их страдания и разделить забавы, хотя волна мистического восторга и захватила их души, как ураган в открытом море схватывает оробелых пловцов, чтобы, повертев их среди изумрудных брызг и клокочущей пены, бросить на отлогий берег островов неведомого счастья. И, полные чувством благоговения и таинственной любви к своему противнику, они просили его принять дань их уважения перед началом турнира.

Первым выступил герцог Нортумберландский, но не помогли ему ни руки, бросавшие на землю сильнейших, ни очи, побеждавшие прекраснейших дам при дворе веселого короля Ричарда. Он был выбит из седла и покорно отошел в сторону, удивляясь, что его сердце, несмотря на поражение, поет и смеется. Его товарищей одного за другим постигла та же участь. И когда золотой незнакомец с заразительно-веселым, нежным смехом повалил на землю последнего, вышедшего против него, барона Норвичского, огромного и могучего, как медведь Пиренеев, все рыцари согласно решили, что копье их противника не знает равного во всем английском войске, а следовательно и во всем мире.

За турниром должен следовать пир. Так было принято в старой веселой Англии. И захваченные чарами рыцари не удивились, когда на месте их копий, воткнутых в трещины скал, под-

нялись цветущие пальмы с обольстительно-спелыми плодами и прозрачный ручеек выбежал из голой скалы, звеня, как бронзовые запястья любимейшей дочери арабского шейха.

Весело пировали утомленные рыцари, говорили о битвах и любви и пели стройные песни, сложенные о них менестрелями.

Было сладко им, заглянувшим в лицо смерти, смотреть на солнце и зелень, каждый глоток плескался радостью в широко открытое сердце, и каждый проглоченный кусок приобщал их к новой жизни.

Золотой победитель сидел с другими и ел, и пил, и смеялся.

А вечером, когда зашептались далекие кедры и тени все чаще стали задевать своими мягкими крыльями лица сидящих, он сел на коня и углубился в ущелье. Остальные, точно завороженные, последовали за ним. Там возвышалась широкая и отлогая лестница из белого мрамора с голубыми жилками, ведущая прямо на небо. Тяжко зазвучали на мраморе копыта земных коней, и легкий ласкался к ним конь золотистый. Неизвестный рыцарь показывал дорогу, и скоро уже ясно стали различаться купы немыслимо дивных деревьев, утопающих в синем сиянии. Среди них свирельными голосами пели ангелы. Навстречу едущим вышла нежная и благостная Дева Мария, больше похожая на старшую сестру, чем на мать золотого рыцаря, Властительного Синьора душ, Иисуса Христа.

* * *

Через несколько дней английское войско, скитаясь в горах, набрело на трупы своих заблудившихся товарищей. Отуманилось сердце веселого короля Ричарда, и, призвав арабского медика, он долго расспрашивал его о причине смерти столь знаменитых воинов.

— Их убило солнце, — ответил ученый, — но не грусти, король, перед смертью они должны были видеть чудные сны, каких не дано увидеть нам, живым.

БАЛЛАДА

Влюбленные, чья грусть как облака,
И нежные задумчивые леди,
Какой дорогой вас ведет тоска,
К какой еще неслыханной победе

Над чарой вам назначенных наследий?
Где вашей вечной грусти и слезам
Целительный предложится бальзам?
Где сердце запылает, не сгорая?
В какой пустыне явится глазам,
Блеснет сиянье розового рая?

Вот я нашел, и песнь моя легка,
Как память о давно прошедшем бреде,
Могучая взяла меня рука,
Уже слетел к дрожащей Андромеде
Персей в кольчуге из горящей меди.
Пускай вдали пылает лживый храм,
Где я теням молился и словам,
Привет тебе, о родина святая!
Влюбленные, пытайте рок, и вам
Блеснет сиянье розового рая.

В моей стране спокойная река,
В полях и рощах много сладкой снеди,
Там аист ловит змей у тростника,
И в полдень, пьяны запахом камеди,
Кувыркаются рыжие медведи.
И в юном мире юноша Адам,
Я улыбаюсь птицам и плодам,
И знаю я, что вечером, играя,
Пройдет Христос-младенец по водам,
Блеснет сиянье розового рая.

Посылка

Тебе, подруга, эту песнь отдам,
Я веровал всегда твоим стопам,
Когда вела ты, нежа и карая,
Ты знала все, ты знала, что и нам
Блеснет сиянье розового рая.

ОТРЫВОК

Христос сказал: убогие блаженны,
Завиден рок слепцов, калек и нищих,
Я их возьму в надзвездные селенья,
Я сделаю их рыцарями неба

И назову славнейшими из славных...
Пусть! Я приму! Но как же те, другие,
Чьей мыслью мы теперь живем и дышим,
Чьи имена звучат нам, как призывы?
Искупят чем они свое величье,
Как им заплатит воля равновесья?
Иль Беатриче стала проституткой,
Глухонемым — великий Вольфганг Гете
И Байрон — площадным шутом... о ужас!

БЛУДНЫЙ СЫН

1

Нет дома подобного этому дому!
В нем книги и ладан, цветы и молитвы!
Но видишь, отец, я томлюсь по иному,
Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы.

На то ли, отец, я родился и вырос,
Красивый, могучий и полный здоровья,
Чтоб счастье побед заменил мне твой клирос
И гул изумленной толпы — славословья.

Я больше не мальчик, не верю обманам,
Надменность и кротость — два взмаха кадила,
И Петр не унизится пред Иоанном,
И лев перед агнцем, как в сне Даниила.

Позволь, да твое преумножу богатство,
Ты плачешь над грешным, а я негодую,
Мечом укреплю я свободу и братство,
Свирепых огнем научу поцелую.

Весь мир для меня открывается внове,
И я буду князем во имя Господне...
О, счастье! О, пенье бунтующей крови!
Отец, отпусти меня... завтра... сегодня!..

2

Как розов за портиком край небосклона!
Как веселы в пламенном Тибре галеры!

Пускай приведут мне танцовщиц Сидона,
И Тира, и Смирны... во имя Венеры,

Цветов и вина, дорогих благовоний...
Я праздную день мой в веселой столице!
Но где же друзья мои, Цинна, Петроний?..
А вот они, вот они, salve, amici[1].

Идите скорей, ваше ложе готово,
И розы прекрасны, как женские щеки;
Вы помните верно отцовское слово,
Я послан сюда был исправить пороки...

Но в мире, которым владеет превратность,
Постигнув философов римских науку,
Я вижу один лишь порок — неопрятность,
Одну добродетель — изящную скуку.

Петроний, ты морщишься? Будь я повешен,
Коль ты недоволен моим сиракузским!
Ты, Цинна, смеешься? Не правда ль, потешен
Тот раб косоглазый и с черепом узким?

3

Я падаль сволок к тростникам отдаленным
И пойло для мулов поставил в их стойла;
Хозяин, я голоден, будь благосклонным,
Позволь, мне так хочется этого пойла.

За ригой есть куча лежалого сена,
Быки не едят его, лошади тоже:
Хозяин, твои я целую колена,
Позволь из него приготовить мне ложе.

Усталость — работнику помощь плохая,
И слепнут глаза от соленого пота,
О, день, только день провести, отдыхая...
Хозяин, не бей! Укажи, где работа.

---

[1] Привет, друзья! *(лат.)*.

Ах, в рощах отца моего апельсины,
Как красное золото, полднем бездонным,
Их рвут, их бросают в большие корзины
Красивые девушки с пеньем влюбленным.

И с думой о сыне там бодрствует ночи
Старик величавый с седой бородою,
Он грустен.. пойду и скажу ему: «Отче,
Я грешен пред Господом и пред тобою».

4

И в горечи сердце находит усладу:
Вот сад, но к нему подойти я не смею,
Я помню... мне было три года... по саду
Я взапуски бегал с лисицей моею.

Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит,
Томили предчувствия, грызла потеря...
Но целое море печали не смоет
Из памяти этого первого зверя.

За садом возносятся гордые своды,
Вот дом — это дедов моих пепелище,
Он, кажется, вырос за долгие годы,
Пока я блуждал, то распутник, то нищий.

Там празднество: звонко грохочет посуда,
Дымятся тельцы и румянится тесто,
Сестра моя вышла, с ней девушка-чудо,
Вся в белом и с розами, словно невеста.

За ними отец... Что скажу, что отвечу,
Иль снова блуждать мне без мысли и цели?
Узнал... догадался... идет мне навстречу...
И праздник, и эта невеста... не мне ли?!

* * *

Да, мир хорош, как старец у порога,
Что путника ведет во имя Бога

В заране предназначенный покой,
А вечером, простой и благодушный,
Приказывает дочери послушной
Войти к нему и стать его женой.

Но кто же я, отступник богомольный,
Обретший все и вечно недовольный,
Сдружившийся с луной и тишиной?
Мне это счастье — только указанье,
Что мне не лжет мое воспоминанье,
И пил я воду родины иной.

ВЕЧНОЕ

Я в коридоре дней сомкнутых,
Где даже небо — тяжкий гнет,
Смотрю в века, живу в минутах,
Но жду Субботы из Суббот;

Конца тревогам и удачам,
Слепым блужданиям души...
О день, когда я буду зрячим
И странно знающим, спеши!

Я душу обрету иную,
Все, что дразнило, уловя.
Благословлю я золотую
Дорогу к солнцу от червя.

И тот, кто шел со мною рядом
В громах и кроткой тишине,
Кто был жесток к моим усладам
И ясно милостив к вине,

Учил молчать, учил бороться,
Всей древней мудрости земли, —
Положит посох, обернется
И скажет просто: «Мы пришли».

* * *

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда,

Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

Всегда ненужно и непрошено
В мой дом спокойствие входило;
Я клялся быть стрелою, брошенной
Рукой Немврода иль Ахилла.

Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,
Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.

Он помнит головы курчавые,
Склоненные к его подножью,
Жрецов молитвы величавые,
Грозу в лесах, объятых дрожью.

И видит, горестно-смеющийся,
Всегда недвижные качели,
Где даме с грудью выдающейся
Пастух играет на свирели.

1913

ПЯТИСТОПНЫЕ ЯМБЫ

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг. Могучих волн громаду
Взрывали злобно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота.

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не открыли бухты необманной,
Что дон Жуан не встретил донны Анны,

Что гор алмазных не нашел Синдбад
И Вечный Жид несчастней во сто крат!

Но проходили месяцы; обратно
Я плыл и увозил клыки слонов,
Картины абиссинских мастеров,
Меха пантер, — мне нравились их пятна, —
И то, что прежде было непонятно —
Презренье к миру и усталость снов.

Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... И ты,

Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда-то проиграл безумный Наль!
Взлетели кости, звонкие как сталь,
Упали кости — и была печаль.

Сказала ты задумчиво и строго:
«Я верила, любила слишком много,
А ухожу, не веря, не любя;
Но пред лицом Всевидящего Бога,
Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных тонких рук,
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и ранил каждый звук,
И ты ушла, в простом и темном платье,
Похожая на древнее Распятье.

Я не скорблю. Так надо было. Правый
Перед собой, не знаю я обид.
Ни тайнами, ни радостью, ни славой
Мгновенный мир меня не обольстит,
И женский взор, то нежный, то лукавый,
Лишь изредка, во сне, меня томит.

Лишь изредка надменно и упрямо
Во мне кричит ветшающий Адам,
Но тот, кто видел лилию Хирама,
Тот не грустит по сказочным садам,
А набожно возводит стены храма,
Угодного земле и небесам.

Нас много здесь собралось с молотками,
И вместе нам работать веселей;
Одна любовь сковала нас цепями,
Что адаманта тверже и светлей,
И машет белоснежными крылами
Каких-то небывалых лебедей.

Нас много, но одни во власти ночи,
А колыбель других еще пуста,
О тех скорбит, а о других пророчит
Земных зеленых весен красота,
Я ж — Прошлого увидевшие очи,
Грядущего разверстые уста.

Все выше храм, торжественный и дивный,
В нем дышит ладан и поет орган;
Сияют нимбы; облак переливный
Свечей и солнца — радужный туман;
И слышен голос Мастера призывный
Нам, каменщикам всех времен и стран.

Мне золоченый стиль вручил Виргилий,
А строгий Дант — гусиное перо,
И мне не надо ангельских воскрылий,
Чужое отвергаю я добро,
Я лилия простая между лилий,
Средь серебра я только серебро.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Прошел патруль, стуча мечами,
Дурной монах прокрался к милой,
Над островерхими домами
Неведомое опочило.

Но мы спокойны, мы поспорим
Со стражами Господня гнева,
И пахнет звездами и морем
Твой плащ широкий, Женевьева.

Ты помнишь ли, как перед нами
Встал храм, чернеющий во мраке,
Над сумрачными алтарями
Горели огненные знаки.

Торжественный, гранитнокрылый,
Он охранял наш город сонный,
В нем пели молоты и пилы,
В ночи работали масоны.

Слова их скупы и случайны,
Но взоры ясны и упрямы,
Им древние открыты тайны,
Как строить каменные храмы.

Поцеловав порог узорный,
Свершив коленопреклоненье,
Мы попросили так покорно
Тебе и мне благословенья.

Великий Мастер с нивелиром
Стоял средь грохота и гула
И прошептал: «Идите с миром,
Мы побеждаем Вельзевула».

Пока они живут на свете,
Творят закон святого сева,
Мы смело можем быть как дети,
Любить друг друга, Женевьева.

СЧАСТИЕ

1

Больные верят в розы майские,
И нежны сказки нищеты,
Заснув в тюрьме, виденья райские
Наверняка увидишь ты.

Но нет тревожней и заброшенней —
Печали посреди шелков,
И я принцессе на горошине
Всю кровь мою отдать готов.

2

— «Хочешь, горбун, поменяться
Своею судьбой с моей,
Хочешь шутить и смеяться,
Быть вольной птицей морей?» —
Он подозрительным взглядом
Смерил меня всего:
— «Уходи, не стой со мной рядом,
Не хочу от тебя ничего!» —

3

У муки столько струн на лютне,
У счастья нету ни одной,
Взлетевший в небо бесприютней,
Чем опустившийся на дно.
И Заклинающий проказу,
Сказавший деве — талифа!..
...Ему дороже нищий Лазарь
Великолепного волхва.

4

Ведь я не грешник, о Боже,
Не святотатец, не вор,
И я верю, верю, за что же
Тебя не видит мой взор?
Ах, я не живу в пустыне,
Я молод, весел, пою,
И Ты, я знаю, отринешь
Бедную душу мою!

5

В мой самый лучший, светлый день,
В тот день Христова Воскресенья,

Мне вдруг примнилось искупленье,
Какого я искал везде.
Мне вдруг почудилось, что, нем,
Изранен, наг, лежу я в чаще,
И стал я плакать надо всем
Слезами радости кипящей.

ВОСЬМИСТИШИЕ

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.
И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

ВОЙНА

М. М. Чичагову

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед.

А «ура» вдали, как будто пенье
Трудный день окончивших жнецов.
Скажешь: это — мирное селенье
В самый благостный из вечеров.

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.

Тружеников, медленно идущих
На полях, омоченных в крови,
Подвиг сеющих и славу жнущих,
Ныне, Господи, благослови.

Как у тех, что гнутся под сохою,
Как у тех, что молят и скорбят,
Их сердца горят перед Тобою,
Восковыми свечками горят.

Но тому, о Господи, и силы
И победы царский час даруй,
Кто поверженному скажет: — Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй!

СМЕРТЬ

Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть,
Лишь под пулями в рвах спокойных
Веришь в знамя Господне, твердь.

И за это знаешь так ясно,
Что в единственный, строгий час,
В час, когда, словно облак красный,
Милый день уплывет из глаз,

Свод небесный будет раздвинут
Пред душою, и душу ту
Белоснежные кони ринут
В ослепительную высоту.

Там Начальник в ярком доспехе,
В грозном шлеме звездных лучей
И к старинной, бранной потехе
Огнекрылых зов трубачей.

Но и здесь на земле не хуже
Та же смерть — ясна и проста:
Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста.

Здесь священник в рясе дырявой
Умиленно поет псалом,
Здесь играют марш величавый
Над едва заметным холмом.

ГОРОДОК

Над широкою рекой,
Пояском-мостом перетянутой,
Городок стоит небольшой,
Летописцем не раз помянутый.

Знаю, в этом городке —
Человечья жизнь настоящая,
Словно лодочка на реке,
К цели ведомой уходящая.

Полосатые столбы
У гауптвахты, где солдатики
Под пронзительный вой трубы
Маршируют, совсем лунатики.

На базаре всякий люд,
Мужики, цыгане, прохожие —
Покупают и продают,
Проповедуют Слово Божие.

В крепко слаженных домах
Ждут хозяйки белые, скромные,
В самаркандских цветных платках,
А глаза все такие темные.

Губернаторский дворец
Пышет светом в часы вечерние,
Предводителев жеребец —
Удивление всей губернии.

А весной идут, таясь,
На кладбище девушки с милыми,
Шепчут, ластясь: «Мой яхонт-князь!»
И целуются над могилами.

Крест над церковью взнесен,
Символ власти ясной, Отеческой,
И гудит малиновый звон
Речью мудрою, человеческой.

ПАМЯТЬ

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак рощ,
Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака,
Вот кого он взял себе в друзья,
Память, Память, ты не сыщешь знака,
Не уверишь мир, что то был я.

И второй... любил он ветер с юга,
В каждом шуме слышал звоны лир,
Говорил, что жизнь — его подруга,
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это
Он хотел стать богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка,
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака.

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

Память, ты слабее год от году,
Тот ли это или кто другой

Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел нежданно
Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо; но все пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела.

* * *

За покинутым бедным жилищем,
Где чернеют остатки забора,
Старый ворон с оборванным нищим
О восторгах вели разговоры.

Старый ворон в тревоге всегдашней
Говорил, трепеща от волненья,
Что ему на развалинах башни
Небывалые снились виденья.

Что в полете воздушном и смелом
Он не помнил тоски их жилища
И был лебедем нежным и белым,
Принцем был отвратительный нищий.

Нищий плакал бессильно и глухо,
Ночь тяжелая с неба спустилась,
Проходившая мимо старуха
Учащенно и робко крестилась.

ЖИРАФ

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелиться только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

ВОЛШЕБНАЯ СКРИПКА

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры!

Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки, —
У того исчез навеки безмятежный свет очей;
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей.

Надо вечно петь и плакать этим струнам, звонким струнам,
Вечно должен биться, виться обезумевший смычок,
И под солнцем, и под вьюгой, под белеющим буруном,
И когда пылает запад, и когда горит восток.

Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, —
Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленье
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

Ты поймешь тогда, как злобно насмеялось все, что пело,
В очи глянет запоздалый, но властительный испуг.
И тоскливый смертный холод обовьет, как тканью, тело,
И невеста зарыдает, и задумается друг.

Мальчик, дальше! Здесь не встретишь ни веселья,
ни сокровищ!
Но, я вижу, ты смеешься, эти взоры — два луча.
На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ
И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!

СЕВЕРНЫЙ РАДЖА

Валентину Кривичу

1

Она простерлась, неживая,
Когда замышлен был набег,
Ее сковали грусть без края,
И синий лед, и белый снег.

Но и задумчивые ели
В цветах серебряной луны,
Всегда тревожные, хотели
Святой по-новому весны.

И над страной лесов и гатей
Сверкнула золотом заря,
То шли бесчисленные рати
Непобедимого царя.

Он жил на сказочных озерах,
Дитя брильянтовых раджей,
И радость светлая во взорах,
И губы лотуса свежей.

Но, сына царского, на север
Его таинственно влечет,
Он хочет видеть в поле клевер,
В сосновых рощах — желтый мед.

Гудит земля, оружье блещет,
Трубят военные слоны,
И сын полуночи трепещет
Пред сыном солнечной страны.

Се — царь! Придите и поймите
Его спасающую сеть,
В кипучий вихрь его событий
Спешите кануть и сгореть.

Легко сгореть и встать иными,
Ступить на новую межу,
Чтоб встретить в пламени и дыме
Владыку севера, Раджу.

2

Он встал на крайнем берегу,
И было хмуро побережье,
Едва чернели на снегу
Следы глубокие, медвежьи.

Да в отдаленной полынье
Плескались рыжие тюлени,
Да небо в розовом огне
Бросало ровный свет без тени.

Он обернулся... там, во мгле,
Дрожали зябнущие парсы
И, обессилев, на земле
Валялись царственные барсы,

А дальше падали слоны,
Дрожа, стонали, как гиганты,
И лился мягкий свет луны
На их уборы, их брильянты.

Но людям, павшим перед ним,
Царь кинул гордое решенье:
«Мы в царстве снега создадим
Иную Индию... Виденье.

На этот звонкий синий лед
Утесы мрамора не лягут,
И лотус здесь не зацветет
Под вековою сенью пагод.

Но будет белая заря
Пылать слепительнее вдвое,
Чем у бирманского царя
Костры из мирры и алоэ.

Не бойтесь этой наготы
И песен холода и вьюги, —
Вы обретете здесь цветы,
Каких не знали бы на юге».

3

И древле мертвая страна
С ее нетронутою новью,
Как дева юная, пьяна
Своей великою любовью.

Из дивной Галии вотще
К ней приходили кавалеры,
Красуясь в бархатном плаще,
Манили к тайнам чуждой веры.

И Византии строгой речь,
Ее задумчивые книги,
Не заковали этих плеч
В свои тяжелые вериги.

Здесь каждый миг была весна
И в каждом взоре жило солнце,
Когда смотрела тишина
Сквозь закоптелое оконце.

И каждый мыслил: «Я в бреду,
Я сплю, но радости все те же,
Вот встану в розовом саду
Над белым мрамором прибрежий.

И та, которую люблю,
Придет застенчиво и томно,
Она близка... теперь я сплю
И хорошо, у грезы темной».

Живет закон священной лжи
В картине, статуе, поэме —
Мечта великого Раджи,
Благословляемая всеми.

В БИБЛИОТЕКЕ

М. Кузмину

О, пожелтевшие листы
В стенах вечерних библио́тек,
Когда раздумья так чисты,
А пыль пьянее, чем наркотик!

Мне нынче труден мой урок,
Куда от странной грезы деться,
Я отыскал сейчас цветок
В процессе древнем Жиль де Реца.

Изрезан сетью бледных жил,
Сухой, но тайно благовонный...
Его, наверно, положил
Сюда какой-нибудь влюбленный.

Еще от алых женских губ
Его пылали жарко щеки,
Но взор очей уже был туп
И мысли холодно-жестоки.

И, верно, дьявольская страсть
В душе вставала, словно пенье,
Что дар любви, цветок, увясть
Был брошен в книге преступленья.

И после, там, в тени аркад,
В великолепье ночи дивной
Кого заметил тусклый взгляд,
Чей крик послышался призывный?

Так много тайн хранит любовь,
Так мучат старые гробницы!
Мне ясно кажется, что кровь
Пятнает многие страницы.

И терн сопутствует венцу,
И бремя жизни — злое бремя...
Но что до этого чтецу,
Неутомимому, как время!

Мои мечты... они чисты,
А ты, убийца дальний, кто ты?!
О, пожелтевшие листы,
Шагреневые переплеты!

* * *

У меня не живут цветы,
Красотой их на миг я обманут,
Постоят день, другой, и завянут,
У меня не живут цветы.

Да и птицы здесь не живут,
Только хохлятся скорбно и глухо,
А наутро — комочек из пуха...
Даже птицы здесь не живут.

Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, грузные томы
Сторожат вековые истомы,
Словно зубы в восемь рядов.

Мне продавший их букинист,
Помню, был и горбатым и нищим...
...Торговал за проклятым кладбищем
Мне продавший их букинист.

ЖИЗНЬ СТИХА

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда Франсуа Коппе, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных...» Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда — Эредиа, Верлен, у нас — Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и неудивительно: ведь от всякого отношения к чему-

либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, — служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и сподеев, и к ним приноравливал содержание. Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни» и в тезисе «Искусство для искусства».

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными и они приобретают дурные манеры.

Во втором — искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Малларме, вложенные в уста его Иродиады:

> ...J'aime l'horreure d'être vierge et je veux
> Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...
>
> (Я люблю позор быть девственной и хочу жить
> среди ужаса, рождаемого моими волосами...)

Чистота — это подавленная чувственность, и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая, неслыханная форма разврата.

Нет! Возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту как творцу и мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое — это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Герак-

ла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах венецианцев и испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, — у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

II

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатье во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще не окрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития — и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусству соображениями, если, кроткий как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый как змей, старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие, есть и

такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему, они — калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный уродец, не полужизнью больного в креслах, но жизнью полной и могучей, — чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло мир считаться с фактом своего существования? Каким требованиям должно оно удовлетворять?

Я ответил бы коротко: всем.

В самом деле, оно должно иметь: мысль и чувство, — без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкин в своей лирике и Шиллер в своих балладах знали это), — мягкость очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкость статуи, освещенной солнцем; простоту — для нее одной открыто будущее, и — утонченность, как живое признание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гиббелина и веронского изгнанника — мы любим не меньше, чем его «Божественную комедию»... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаюсь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и, что все-

го важнее, быть вызванным к жизни не «пленной мысли раздражением», а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже по неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau рассказывает о «распутном сонете», где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар, и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинок, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасенияодного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

III

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей. Пример — тургеневское «Затишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, по-русскому тяжелой любви; или «Идиот» Достоевского, когда «Бедный Рыцарь» звучит как заклинание на устах Аглаи, безумной от жажды по-

любить героя; или «Ночные Пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.

В современной русской поэзии как на пример таких «живых» стихотворений я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя в стороне многое важное и характерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова «В склепе»:

Ты в гробнице распростерта в миртовом венце.
Я целую лунный отблеск на твоем лице!..

Сквозь решетчатые окна виден круг луны,
В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад,
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой.

Ты — недвижна, ты — прекрасна, в миртовом венце.
Я целую свет небесный на твоем лице!

Здесь, в этом стихотворении, брюсовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже к высшему ужасу смерти, исчезновения, и брюсовская нежность, нежность почти девическая, которую все радует, все томит, и лунный свет, и жемчуг, и розы, — эти две самые характерные особенности его творчества помогают ему создать образ, слепок, быть может, мгновения встречи безвозвратно разлученных и навсегда отравленных этой разлукой влюбленных.

В стихотворении «Гелиады» («Прозрачность», с. 24) Вячеслав Иванов, поэт, своей солнечностью и чисто мужской силой столь отличный от лунной женственности Брюсова, дает образ Фаэтона. Светлую древнюю сказку он превращает в вечно юную правду. Всегда были люди, обреченные на гибель самой природой их дерзаний. Но не всегда знали, что пораженье может быть плодотворнее победы.

Он был прекрасен, отрок гордый,
Сын Солнца, юный Солнцебог,

Когда схватил рукою твердой
Величья роковой залог,

Когда бразды своей державы
Восхитил у зардевших Ор, —
А кони бились у заставы,
Почуя пламенный простор!

И, пущены, взнеслись, заржали,
Покинув алую тюрьму,
И с медным топотом бежали,
Послушны легкому ярму… и т. д.

«Отрок гордый» не появляется в самом стихотворении, но мы видим его в словах и песнях трех девушек Гелиад, влюбленных в него, толкнувших его на погибель и оплакивающих его «над зеленым Эриданом». И мучительно-завидна судьба того, о ком девушки поют такие песни!

И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времен и пространства.

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых!
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно:— ты та ли, та ли? —
И струны ластились к нему,
Звеня, но ластясь, трепетали.

Не правда ль? Больше никогда
Мы не расстанемся — довольно?
И скрипка отвечала: «да»,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке это все держалось,
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели.

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, — тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя «Незнакомку» Блока, — о ней столько писалось, — я скажу еще о «Курантах Любви» Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным, как шепот в тютчевскую ночь, как нечистое заклинание. Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне.
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

Завтра полюбит любивший
И не любивший вчера,
Придет к тебе не бывший
Другие вечера.

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил нам рок.

Мы, как малые дети,
Ищем оков

И слепо падаем в сети
Из крепких шелков.

Так искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошовый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному.

IV

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

«“Весы” были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто наконец ее же действием. Вместе с победой идей символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться “Весами”, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесцельно! Растут иные цели!»

«Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи»... «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то по крайней мере страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть разрешенным, потому что символизм создался не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де Лиля, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса — и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

ПОСЛЕДНИЙ ПРИДВОРНЫЙ ПОЭТ

Он был ленив, этот король нашего века, ленив и беспечен не меньше, чем его предки; и он никак не мог собраться подписать отставку и приличную пожизненную пенсию старому поэту, сочинявшему оды на торжественные случаи придворной жизни. А сам поэт упорно не хотел уходить.

Когда рождался или умирал кто-нибудь из королевской семьи, приезжал чужеземный посол или заключался союз с соседней державой, после всех обычных церемоний двор сходился в тронную залу и хмурый, вечно чем-то недовольный поэт начинал свои стихи. Странно звучали обветшалые слова и вышедшие из моды выражения, и жалок был парик пудреный старинного фасона посреди безукоризненных английских проборов и величаво сияющих лысин. Аплодисменты после чтения тоже были предусмотрены этикетом, и, хотя хлопали только концами затянутых в перчатки пальцев, все-таки получался шум, который считали достаточным для поощрения поэзии.

Поэт низко кланялся, но лицо его было хмуро и глаза унылы, даже когда он получал из королевских рук обычный перстень с драгоценным камнем или золотую табакерку.

Потом, когда начинался парадный обед, он снимал свой парик и, сидя посреди старых сановников, говорил, как и те, о концессиях на железные дороги, о последней краже в министерстве иностранных дел и очень интересовался проектом налогов на соль.

И, отдав, как это было установлено, королевский подарок казначею взамен крупной суммы денег, он возвращался в свой большой и неуютный дом, доставшийся ему от отца, тоже придворного поэта; покойный король сделал эту должность наследственной, чтобы раз навсегда установить в ней порядок и отстранить от нее выскочек.

Дом был угрюм и темен, как душа его владельца. По вечерам освещался только кабинет, где на стенах вместо книг были расставлены витрины с редкими табакерками. Старый поэт был страстным коллекционером.

Давно, давно он был женат, и тогда в этом доме шелестели шелковые платья, тонкие руки с любовью переворачивали страницы красиво переплетенных книг, и стенные гобелены удивлялись розовости кожи в легком вырезе пеньюара. Но и года не могла прожить здесь жена придворного поэта: убежала с каким-то молодым и неизвестным художником. Поэт начал поэму в мрач-

ном байроновском стиле, где должно было говориться о счастье мести, но как раз в это время умер двоюродный дядя короля, потребовалось написать по этому поводу элегию, и после уже не было охоты возвращаться к начатой поэме.

Потянулись годы, строгие и скучные, как затянутые в мундиры камергеры, и единственными событиями которых были приобретения все новых и новых табакерок.

И хотя всякий знает, что чем дольше затишье, тем сильнее гроза, все же, если бы придворному поэту предсказали, как кончится его служба, он нахмурился бы еще мрачнее, негодующим презрением отвечая на предсказание, как на неуместную шутку.

Началом всего, конечно, надо считать парадный обед по случаю приезда испанского принца, когда в числе приглашенных, сидевших вблизи поэта, был сановник прошлого царствования — дряхлый, седой и беззубый. Он почему-то очень заинтересовался предыдущим чтением стихов, которых он, конечно, не мог слышать из-за своей глухоты, и долго говорил, что в них надо переделать предпоследнюю строчку, а потом, вдруг захихикав, повторил остроту, услышанную им, должно быть, от его правнука, что поэтов решено заменить граммофонами.

Поэт, слушавший его рассеянно и мечтавший присоединиться к соседнему разговору о функциях нового ордена, может быть, и простил бы старику его дерзкую шутку, если бы не заметил, что король глядит в их сторону и смеется. Он ответил зло и резко и тотчас по окончании обеда возвратился домой, раздраженный более обыкновенного. А на следующее утро в его сердце созрело твердое решение. Его слуга целый день бегал по книжным магазинам, покупая для него стихи других поэтов, «городских», как прежде он их называл с презрительной усмешкой. И два месяца в кабинете с забытыми ныне табакерками шла напряженная и тайная работа. Придворный поэт учился у своих младших братьев и перенимал манеру письма.

А при дворе было все спокойно, и никто не подозревал, что готовится в хмуром доме на краю города. Влюблялись и ссорились, низкопоклонничали и совершали подвиги благородства, но искренне думали, что поэзия — это только пережиток старинных, слишком торжественных обычаев. Наконец наступил знаменательный день. Принцесса крови выходила замуж, понадобились стихи, и об этом дали знать придворному поэту.

Он явился угрюмый и нелюдимый, как всегда; только наблюдательный взгляд мог заметить что-то новое в легкой, недоброй усмешке, трепетавшей в концах его губ, и в особой нервности, с

которой он сжимал приготовленные стихи. Но кому было дело до него и до перемены его настроения? Для молодежи он был слишком стар, а сановники высших степеней, несмотря на всю свою учтивость, не могли смотреть на него, как на равного.

Приступили к церемонии. Величавый священник изящно и быстро совершил обряд венчания, иностранные послы приложились к руке новобрачной, и поэт, бледный, но решительный, начал чтение. Смутный шепот пробежал в толпе придворных. Даже самые молодые, вечно в кого-нибудь влюбленные фрейлины с удивлением подняли головы и прислушались.

Как? Где же обращение к богу ветров, к орлам, изумленному миру и прочие цветы старинного красноречия? Стихи были совсем новые, может быть прекрасные, но во всяком случае не предусмотренные этикетом. Похожие на стихи городских поэтов, столь нелюбимых при дворе, они были еще ярче, еще увлекательнее, словно долго сдерживаемый талант придворного поэта вдруг создал все, от чего он так долго и упорно отрекался. Стремительно выбегали строки, нагоняя одна другую, с медным звоном вставали, как белые призраки из глубины неведомых пропастей. Взоры старого поэта сверкали, как у парящего орла, и, как орлиный крик, звучал его голос.

Какой скандал! В присутствии всего двора, в присутствии самого короля осмелиться прочитать хорошие стихи. Ни у кого не хватило духа аплодировать. Сурово перешептывались камергеры, молодые камер-юнкеры принимали утрированно-солидный вид, и шокированные дамы с негодующим удивлением поднимали тонко вырисованные брови. А король недовольным жестом отложил в сторону уже приготовленный для награды перстень.

Одинокий, словно зачумленный, вышел придворный поэт, не дожидаясь окончания торжества, и слышал, как великий канцлер приказывал секретарю приготовить указ об его отставке.

Но зато как сладко было возвращаться домой и остаться совсем одному. С гордостью ходил он по анфиладе вечерних зал и то громко декламировал свои последние стихи, то с лукавой старческой усмешкой поглядывал на книги городских поэтов. Он знал, что он не только сравнялся с ними, но и превзошел их. Наконец, желая поделиться с кем-нибудь своей радостью, он написал письмо своей жене — первое со времени их разрыва. С выражениями полного торжества он говорил, что наконец-то ему не аплодировали; сообщил о своей отставке, приложил список стихов и в конце добавил с вполне понятной гордостью: «И такого человека — ты покинула!»

СОВРЕМЕННОСТЬ

Я закрыл «Илиаду» и сел у окна,
На губах трепетало последнее слово,
Что-то ярко светило — фонарь иль луна,
И медлительно двигалась тень часового.

Я так часто бросал испытующий взор
И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле пароходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров.

Так, в далекой Сибири, где плачет пурга,
Застывают в серебряных льдах мастодонты,
Их глухая тоска там колышет снега,
Красной кровью — ведь их — зажжены горизонты.

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

ВЕЧЕР

Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат,

И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака.

В такие медленные вечера
Коней карьером гонят кучера,

Сильней веслом рвут воду рыбаки,
Ожесточенней рубят лесники

Огромные, кудрявые дубы...
А те, кому доверены судьбы

Вселенского движения и в ком
Всех ритмов бывших и небывших дом,

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий.

* * *

Об Адонисе с лунной красотой,
О Гиацинте тонком, о Нарциссе
И о Данае, туче золотой,
Еще грустят аттические выси.

Грустят валы ямбических морей,
И журавлей кочующие стаи,
И пальма, о которой Одиссей
Рассказывал смущенной Навзикае.

Печальный мир не очаруют вновь
Ни кудри душные, ни взор призывный,
Ни лепестки горячих губ, ни кровь,
Стучавшая торжественно и дивно.

Правдива смерть, а жизнь бормочет ложь...
И ты, о нежная, чье имя — пенье,
Чье тело — музыка, и ты идешь
На беспощадное исчезновенье.

Но мне, увы, неведомы слова —
Землетрясенья, громы, водопады,
Чтоб и по смерти ты была жива,
Как юноши и девушки Эллады.

НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом*. На смену символизма идет новое направление, как

* Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья *(прим. авт.)*.

бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова ακμὴ — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем не считаться с французским символизмом хотя бы потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отве-

чаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклоняться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить

акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает себе горестным восклицанием:

...Mais ou sont les neiges d'antan![1]

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие,

---

[1] Но где же прошлогодний снег! *(фр.)*.

Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собой людей, так смело назвавших себя акмеистами.

ТВОРЧЕСТВО

Моим рожденные словом
Гиганты пили вино
Всю ночь, и было багровым,
И было страшным оно.

О, если б кровь мою пили,
Я меньше бы изнемог,
И пальцы зари бродили
По мне, когда я прилег.

Проснулся, когда был вечер,
Вставал туман от болот,
Тревожный и теплый ветер
Дышал из южных ворот.

И стало мне вдруг так больно,
Так жалко мне стало дня,
Своею дорогой вольной
Прошедшего без меня...

Умчаться б вдогонку свету!
Но я не в силах порвать
Мою зловещую эту
Ночных видений тетрадь.

КАНЦОНА ТРЕТЬЯ

Как тихо стало в природе,
Вся — зренье она, вся — слух,
К последней, страшной свободе
Склонился уже наш дух.

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,

И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

Тогда я воскликну: «Где же
Ты, созданная из огня?
Ты видишь, взоры все те же,
Все та же песнь у меня.

Делюсь я с тобою властью,
Слуга твоей красоты,
За то, что полное счастье,
Последнее счастье — ты!»

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

Нос — это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

Два вещих сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.

Открытый лоб — как свод небесный,
И кудри — облака над ним;
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный серафим.

И тут же, у подножья древа,
Уста — как некий райский цвет,

Из-за какого матерь Ева
Благой нарушила завет.

Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

МОЙ ЧАС

Еще не наступил рассвет,
Ни ночи нет, ни утра нет,
Ворона под моим окном
Спросонья шевелит крылом,
И в небе за звездой звезда
Истаивает навсегда.

Вот час, когда я все могу:
Проникнуть помыслом к врагу
Беспомощному и на грудь
Кошмаром гривистым вскакнуть.
Иль в спальню девушки войти,
Куда лишь ангел знал пути,
И в сонной памяти ее,
Лучом прорезав забытье,
Запечатлеть свои черты,
Как символ высшей красоты.

Но тихо в мире, тихо так,
Что внятен осторожный шаг
Ночного зверя и полет
Совы, кочевницы высот.
А где-то пляшет океан,
Над ним белесый встал туман,
Как дым из трубки моряка,
Чей труп чуть виден из песка.
Передрассветный ветерок
Струится, весел и жесток,
Так странно весел, точно я,
Жесток — совсем судьба моя.
Чужая жизнь — на что она?
Свою я выпью ли до дна?

Пойму ль всей волею моей
Единый из земных стеблей?
Вы, спящие вокруг меня,
Вы, не встречающие дня,
За то, что пощадил я вас
И одиноко сжег свой час,
Оставьте завтрашнюю тьму
Мне также встретить одному.

ЧИТАТЕЛЬ

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, не воплощенным в слове. Они могут быть прекрасными, как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, — он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия — от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем

«была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдолологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними, собственно, нет разницы, подобно бедняку, преследующего своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что повитка — непременное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стиле Вордсворда, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции мнение Т. де Банвиля: поэма — то, что уже сотворено и не может быть исправлено. А к этим двум мнениям примкнул и Малларме, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это — в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более, не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, но не понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что знает, что тут хитрости никакой нет: «Нравится — значит хорошо, не нравится — значит плохо; ведь поэзия — язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основные типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу — он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон Жуан или мистик — он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем, довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X — великий поэт потому, что вводит сложные ритмы, Y — потому, что создает новые слова, Z — потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплаватель должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или, наоборот, дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое, — простое скотоложство. Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я, по крайней мере, видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами, я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и о борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д’аннунциевской Джиоконде, о читателях Елены Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами, и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель вправе и поэтому должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит пи-

сать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщенно чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества». Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо. Шестнадцатилетний Лермонтов написал «Ангела» и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато «Ангел» был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41 года прекрасны. Стихотворение, как Афина Паллада, явившаяся из головы Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом овладеваем эйдолологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо, и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

СЛОВО

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово — это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Прекрасно в нас влюбленное вино,
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,

И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем,
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем,

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья, —

Так век за веком — скоро ли, Господь?—
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

VI

КОЛОКОЛ

Медный колокол на башне
Тяжким гулом загудел,
Чтоб огонь горел бесстрашней,
Чтобы бешеные люди
Праздник правили на груде
Изуродованных тел.

Звук помчался в дымном поле,
Повторяя слово «смерть».
И от ужаса и боли
В норы прятались лисицы,
А испуганные птицы
Летом взрезывали твердь.

Дальше звал он, точно пенье,
К созидающей борьбе.
Люди мирного селенья,
Люди плуга брали молот,

Презирая зной и холод,
Храмы строили себе.

А потом он умер, сонный,
И мечтали пастушки:
— Это, верно, бог влюбленный,
Приближаясь к светлой цели,
Нежным рокотом свирели
Опечалил тростники.

ИМПЕРАТОР КАРАКАЛЛА

I

Призрак какой-то неведомой силы,
Ты ль указавший законы судьбе,
Ты ль, император, во мраке могилы
Хочешь, чтоб я говорил о тебе?

Горе мне! Я не трибун, не сенатор,
Я только бедный бродячий певец,
И для чего, для чего, император,
Ты на меня возлагаешь венец?

Заперты мне все богатые двери,
И мои бедные сказки-стихи
Слушают только бездомные звери
Да на высоких горах пастухи.

Старый хитон мой изодран и черен,
Очи не зорки, и голос мой слаб,
Но ты сказал, и я буду покорен,
О император, я верный твой раб!

II

Император с профилем орлиным,
С черною, курчавой бородой,
О, каким бы был ты властелином,
Если б не был ты самим собой!

Любопытно-вдумчивая нежность
Словно тень на царственных устах,
Но какая дикая мятежность
Затаилась в сдвинутых бровях!

Образы властительные Рима,
Цезарь, Юлий Август и Помпей —
Это тень, бледна и еле зрима,
Перед тихой тайною твоей.

Кончен ряд железных сновидений,
Тихи гробы сумрачных отцов,
И ласкает быстрый Тибр ступени
Гордо розовеющих дворцов.

Жадность снов в тебе неутолима:
Ты бы мог раскинуть ратный стан,
Бросить пламя в храм Иерусалима,
Укротить бунтующих парфян.

Но к чему тебе победы в час вечерний,
Если тени упадают ниц,
Если, точно золото на черни,
Видны ноги стройных танцовщиц?

Страстная, как юная тигрица,
Нежная, как лебедь сонных вод,
В темной спальне ждет императрица,
Ждет, дрожа, того, кто не придет.

Там, в твоих садах, безгрешность неба,
Звезды разбросались, как в бреду,
Там, быть может, ты увидел Феба,
Трепетно бродящего в саду.

Как и ты, стрелою снов пронзенный,
С любопытным взором он застыл
Там, где дремлет с Нила привезенный
Темно-изумрудный крокодил.

Словно прихотливые камеи,
Тихие, пустынные сады,
С темных пальм в траву свисают змеи,
Зреют небывалые плоды.

Беспокоен смутный сон растений,
Плавают туманы, точно сны,
В них ночные бабочки, как тени,
С крыльями жемчужной белизны.

И, великой мукою вселенной
На минуту грудь свою омыв,
Ты стоишь божественно-надменный,
Император, ты счастлив.

А потом в твоем зеленом храме,
Медленно, как следует царю,
Ты красиво-мерными стихами
Вызываешь новую зарю.

III

Мореплаватель Павзаний
С берегов далеких Нила
В Рим привез и шкуры ланей,
И египетские ткани,
И большого крокодила.

Это было в дни безумных
Извращений Каракаллы,
Бог веселых и бездумных
Изукрасил цепью шумных
Толп причудливые скалы.

В золотом, невинном горе
Солнце в море уходило,
И в пурпуровом уборе
Император вышел в море,
Чтобы встретить крокодила.

Суетились у галеры
Бородатые скитальцы,
И изящные гетеры
Поднимали в честь Венеры
Точно мраморные пальцы.

И какой-то сказкой чудной,
Нарушителем гармоний,

Крокодил сверкал у судна
Чешуею изумрудной
На серебряном понтоне.

ОСНОВАТЕЛИ

Ромул и Рем взошли на гору,
Холм перед ними был глух и нем;
Ромул сказал: «Здесь будет город».
«Город, как солнце», — ответил Рем.

Ромул сказал: «Волей созвездий
Мы обрели наш древний почет».
Рем отвечал: «Что было прежде,
Надо забыть, глянем вперед».

«Здесь будет цирк, — промолвил Ромул, —
Здесь будет дом наш, открытый всем».
«Но надо поставить ближе к дому
Могильные склепы», — ответил Рем.

МАНЛИЙ

Манлий сброшен. Право Рима,
Власть все та же, что была,
И как прежде недвижима
Нерушимая скала.

Рим, как море, волновался,
Разрезали вопли тьму,
Но спокойно улыбался
Низвергаемый к нему.

Чтоб простить его, пришлось бы
Слушать просьбы многих губ...
И народ в ответ на просьбы
Получил холодный труп.

Манлий сброшен! Почему же
Шум на улицах растет?
Как жена, утратив мужа,
Мести требует народ.

Семь холмов как звери хмуры,
И смущенные стоим
Мы, сенаторы, авгуры,
Чьи отцы воздвигли Рим.

Неужель не лгали басни,
И гробы грозят бедой?
Манлий мертв, но он опасней,
Он страшнее, чем живой.

ВАРВАРЫ

Когда зарыдала страна под немилостью Божьей
И варвары в город вошли молчаливой толпою,
На площади людной царица поставила ложе,
Суровых врагов ожидала царица, нагою.

Трубили герольды. По ветру рвалися знамена,
Как листья осенние, прелые, бурые листья,
Роскошные груды восточных шелков и виссона
С краев украшали литые из золота кисти.

Царица была как пантера суровых безлюдий,
С глазами — провалами темного дикого счастья,
Под сеткой жемчужной вздымались дрожащие груди,
На смуглых руках и ногах трепетали запястья.

И зов ее мчался, как звоны серебряной лютни:
«Спешите, герои, несущие луки и пращи,
Нигде, никогда не найти вам жены бесприютней,
Чьи жалкие стоны вам будут желанней и слаще.

Спешите, герои, окованы медью и сталью,
Пусть в бедное тело вопьются свирепые гвозди,
И бешенством ваши нальются сердца и печалью
И будут красней виноградных пурпуровых гроздий.

Давно я ждала вас, могучие, грубые люди,
Мечтала, любуясь на зарево ваших становищ,
Идите ж, терзайте для муки расцветшие груди,
Герольд протрубит, не щадите заветных сокровищ».

Серебряный рог, изукрашенный костью слоновьей,
На бронзовом блюде рабы протянули герольду,
Но варвары севера хмурили гордые брови,
Они вспоминали скитанья по снегу и по льду.

Они вспоминали холодное небо и дюны,
В зеленых трущобах веселые щебеты птичьи,
И царственно-синие женские взоры... и струны,
Которыми скальды гремели о женском величье.

Кипела, сверкала народом широкая площадь,
И южное небо раскрыло свой огненный веер,
Но хмурый начальник сдержал опененную лошадь,
С надменной усмешкой войска повернул он на север.

СОН АДАМА

От плясок и песен усталый Адам
Заснул, неразумный, у Древа Познанья,
Над ним ослепительных звезд трепетанья,
Лиловые тени скользят по лугам,
И дух его сонный летит над лугами,
Внезапно настигнут зловещими снами.

Он видит пылающий ангельский меч,
Что жалит нещадно его и подругу
И гонит из рая в суровую вьюгу,
Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч...
Как звери, должны они строить жилище,
Пращой и дубиной искать себе пищи.

Обитель труда и болезней... но здесь
Впервые постиг он с подругой единство,
Подруге — блаженство и боль материнства,
И заступ ему, чтобы вскапывать весь,
Служеньем Иному прекрасны и грубы,
Нахмурены брови и стиснуты губы.

Вот новые люди... очерчен их рот,
Их взоры не блещут, и смех их случаен,
За вепрями сильный охотится Каин,
И Авель сбирает маслины и мед,

Но воле не служат они патриаршей,
Пал младший, и в ужасе кроется старший.

И многое видит смущенный Адам:
Он тонет душою в распутстве и неге,
Он ищет спасенья в надежном ковчеге
И строится снова, суров и упрям,
Медлительный пахарь, и воин, и всадник...
Но Бог охраняет его виноградник.

На бурный поток наложил он узду,
Бессонною мыслью постиг равновесье,
Как ястреб, врезается он в поднебесье,
У косной земли отнимает руду,
Покорны и тихи, хранят ему книги
Напевы поэтов и тайны религий.

И в ночь волхований на пышные мхи
К нему для объятий нисходят сильфиды,
К услугам его отомщать за обиды
И звездные духи, и духи стихий,
И к солнечным скалам из грозной пучины
Влекут его челн голубые дельфины.

Он любит забавы опасной игры —
Искать в океанах безвестные страны,
Ступать безрассудно на волчьи поляны
И видеть равнину с высокой горы,
Где с узких тропинок срываются козы
И душные, красные клонятся розы.

Он любит и скрежет стального резца,
Дробящего глыбистый мрамор для статуй,
И девственный холод зари розоватой,
И нежный овал молодого лица, —
Когда на холсте под ударами кисти
Ложатся они и светлей и лучистей.

Устанет и к небу возводит свой взор,
Слепой и кощунственный взор человека,
Там, Богом раскинут от века до века,
Мерцает над ним многозвездный шатер,
Святыми ночами, спокойный и строгий,
Он клонит колена и грезит о Боге.

Он новые мысли, как светлых гостей,
Всегда ожидает из розовой дали,
А с ними, как новые звезды, — печали
Еще неизведанных дум и страстей,
Провалы в мечтаньях и ужас в искусстве,
Чтоб сердце болело от тяжких предчувствий.

И кроткая Ева, игрушка богов,
Когда-то ребенок, когда-то зарница,
Теперь для него молодая тигрица,
В зловещем мерцанье ее жемчугов,
Предвестница бури, и крови, и страсти,
И радостей злобных, и хмурых несчастий.

Так золото манит и радует взгляд,
Но в золоте темные силы таятся,
Они управляют рукой святотатца
И в братские кубки вливают свой яд,
Не в силах насытить, смеются и мучат
И стонам и крикам неистовым учат.

Он борется с нею. Коварный, как змей,
Ее он опутал сетями соблазна,
Вот Ева блудница, лепечет бессвязно,
Вот Ева святая с печалью очей,
То лунная дева, то дева земная,
Но вечно и всюду чужая, чужая.

И он, наконец, беспредельно устал,
Устал и смеяться и плакать без цели,
Как лебеди, стаи веков пролетели,
Играли и пели, он их не слыхал,
Спокойный и строгий на мраморных скалах,
Он молится Смерти, богине усталых:

«Узнай, Благодатная, волю мою,
На степи земные, на море земное,
На скорбное сердце мое заревое
Пролей смертоносную влагу свою,
Довольно бороться с безумьем и страхом,
Рожденный из праха, да буду я прахом!»

И, медленно рея багровым хвостом,
Помчалась к земле голубая комета,

И страшно Адаму, и больно от света,
И рвет ему мозг нескончаемый гром,
Вот огненный смерч перед ним закрутился,
Он дрогнул и крикнул... и вдруг пробудился.

Направо сверкает и пенится Тигр,
Налево — зеленые воды Евфрата,
Долина серебряным блеском объята,
Тенистые отмели манят для игр,
И Ева кричит из весеннего сада —
«Ты спал и проснулся... я рада, я рада».

Итальянские стихи

ГЕНУЯ

В Генуе, в палаццо дожей
Есть старинные картины,
На которых странно схожи
С лебедями бригантины.

Возле них, сойдясь гурьбою,
Моряки и арматоры
Все ведут между собою
Вековые разговоры,

С блеском глаз, с усмешкой важной,
Как живые, неживые...
От залива ветер влажный
Спутал бороды седые.

Миг один, и будет чудо;
Вот один из них, смелея,
Спросит: — «Вы, синьор, откуда,
Из Ливорно иль Пирея?

Если будете в Брабанте,
Там мой брат торгует летом,
Отвезите бочку кьянти
От меня ему с приветом.» —

РИМ

Волчица с пастью кровавой
На белом, белом столбе,
Тебе, увенчанной славой,
По праву привет тебе.

С тобой младенцы, два брата,
К сосцам стремятся припасть.
Они не люди, волчата,
У них звериная масть.

Не правда ль, ты их любила,
Как маленьких, встарь, когда,
Рыча от бранного пыла,
Сжигали они города.

Когда же в царство покоя
Они умчались, как вздох,
Ты, долго и страшно воя,
Могилу рыла для трех.

Волчица, твой город тот же
У той же быстрой реки.
Что мрамор высоких лоджий,
Колонн его завитки,

И лик Мадонн вдохновенный,
И храм святого Петра,
Покуда здесь неизменно
Зияет твоя нора,

Покуда жесткие травы
Растут из дряхлых камней
И смотрит месяц кровавый
Железных римских ночей?!

И город цезарей дивных,
Святых и великих пап,
Он крепок следом призывных,
Косматых звериных лап.

ПИЗА

Солнце жжет высокие стены,
Крыши, площади и базары.
О, янтарный мрамор Сиены
И молочно-белый Каррары!

Все спокойно под небом ясным;
Вот, окончив псалом последний,
Возвращаются дети в красном
По домам от поздней обедни.

Где ж они, суровые громы
Золотой тосканской равнины,
Ненасытная страсть Содомы
И голодный вопль Угодино?

Ах, и мукам счет и усладам
Не веками ведут — годами!
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами.

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою пизанской башней.

ФРА БЕАТО АНДЖЕЛИКО

В стране, где гиппогриф веселый льва
Крылатого зовет играть в лазури,
Где выпускает ночь из рукава
Хрустальных нимф и венценосных фурий;

В стране, где тихи гробы мертвецов,
Но где жива их воля, власть и сила,
Средь многих знаменитых мастеров,
Ах, одного лишь сердце полюбило.

Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал, Буонаротти,
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.

Но Рафаэль не греет, а слепит,
В Буонаротти страшно совершенство,
И хмель да Винчи душу замутит,
Ту душу, что поверила в блаженство

На Фьезоле, средь тонких тополей,
Когда горят в траве зеленой маки,
И в глубине готических церквей,
Где мученики спят в прохладной раке.

На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.
О да, не все умел он рисовать,
Но то, что рисовал он, — совершенно.

Вот скалы, рощи, рыцарь на коне, —
Куда он едет, в церковь иль к невесте?
Горит заря на городской стене,
Идут стада по улицам предместий;

Мария держит Сына своего,
Кудрявого, с румянцем благородным,
Такие дети в ночь под Рождество,
Наверно, снятся женщинам бесплодным;

И так не страшен связанным святым
Палач, в рубашку синюю одетый,
Им хорошо под нимбом золотым,
И здесь есть свет, и там — иные светы.

А краски, краски — ярки и чисты,
Они родились с ним и с ним погасли.
Преданье есть: он растворял цветы
В епископами освященном масле.

И есть еще преданье: серафим
Слетал к нему, смеющийся и ясный,
И кисти брал, и состязался с ним
В его искусстве дивном... но напрасно.

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

ВИЛЛА БОРГЕЗЕ

Из камня серого иссеченные вазы,
И купы царственные ясени, и бук,
И от фонтанов ввысь летящие алмазы,
И тихим вечером баюкаемый луг.

В аллеях сумрачных затерянные пары
Так по-осеннему тревожны и бледны,
Как будто полночью их мучают кошмары
Иль пеньем ангелов сжигают душу сны.

Здесь принцы грезили о крови и железе,
А девы нежные о счастии вдвоем,
Здесь бледный кардинал пронзил себя ножом...

Но дальше, призраки! Над виллою Боргезе
Сквозь тучи золотом блеснула вышина:
То учит забывать встающая луна.

ФЛОРЕНЦИЯ

О сердце, ты неблагодарно!
Тебе — и розовый миндаль,
И замки древние над Арно,
И запах трав, и в блеске даль.

Но, тайновидец дней минувших,
Твой взор мучительно следит
Ряды в бездонном потонувших,
Тебе завещанных обид.

Тебе нужны слова иные,
Иная, страшная пора.
Вот грозно встала Синьория
И перед нею два костра.

Один, как шкура леопарда,
Разнообразен, вечно нов.
Там гибнет «Леда» Леонардо
Средь благовоний и шелков.

Другой, зловещий и тяжелый,
Как подобравшийся дракон,
Шипит: «Вотще Савонаролой
Мой дом державный потрясен».

Они ликуют, эти звери,
А между них, потупя взгляд,
Изгнанник бедный, Алигьери,
Стопой неспешной сходит в ад.

И в содроганьях темной плоти,
И в скорби духа, что погас,
Как Пленников Буонаротти,
Через века он видит нас.

ВЕНЕЦИЯ

Поздно. Гиганты на башне
Гулко ударили три.
Сердце ночами бесстрашней,
Путник, молчи и смотри.

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом.

Верно, скрывают колдуний
Завесы черных гондол
Там, где огни на лагуне
— Тысячи огненных пчел.

Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат.

А на высотах собора,
Где от мозаики блеск,
Чу, голубиного хора
Вздох, воркованье и плеск.

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?

Крикнул. Его не слыхали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал.

БОЛОНЬЯ

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье,
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье.

Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,
Длинный ус, что крутит забияка.

И его скорей проносят мимо,
А любовь глядит и торжествует.
О, как пахнут волосы любимой,
Как дрожит она, когда целует.

Но вино чем слаще, тем хмельнее,
Дама чем красивей, тем лукавей,
Вот уже уходят ротозеи
В тишине мечтать о высшей славе.

И они придут, придут до света
С мудрой думой о Юстиниане
К темной двери университета,
Векового логовища знаний.

Старый доктор сгорблен в красной тоге,
Он законов ищет в беззаконьи,
Но и он порой волочит ноги
По веселым улицам Болоньи.

ТРАЗИМЕНСКОЕ ОЗЕРО

Зеленое, все в пенистых буграх,
Как горсть воды, из океана взятой,
Но пригоршней гиганта чуть разжатой,
Она томится в плоских берегах.

Не блещет плуг на мокрых бороздах,
И медлен буйвол, грузный и рогатый,
Здесь темной думой удручен вожатый,
Здесь зреет хмель, но лавр уже зачах.

Лишь иногда, наскучивши покоем,
С кипеньем, гулом, гиканьем и воем
Оно своих не хочет берегов.

Как будто вновь под ратью Ганнибала
Вздохнули скалы, слышен вой шакала
И трубный голос бешеных слонов.

НА ПАЛАТИНЕ

Измучен огненной жарой,
Я лег за камнем на горе,
И солнце плыло надо мной,
И небо стало в серебре.

Цветы склонялись с высоты
На мрамор брошенной плиты,
Дышали нежно, и была
Плита горячая бела.

И ящер средь горячих трав,
Как странный и большой цветок,
К лазури голову подняв,
Смотрел и двинуться не мог.

Ах, если б умер я в тот миг,
Я твердо знаю, я б проник
К богам, в Элизиум святой,
И пил бы нектар золотой.

А рай оставил бы для тех,
Кто помнит ночь и верит в грех,
Кто тайно каждому стеблю
Не говорит свое «люблю».

НЕАПОЛЬ

Как эмаль, сверкает море,
И багряные закаты
На готическом соборе,
Словно гарпии, крылаты;
Но какой античной грязью
Полон город, и не вдруг
К золотому безобразью
Нас приучит буйный юг.

Пахнет рыбой, и лимоном,
И духами парижанки,
Что под зонтиком зеленым
И несет креветок в банке;
А за кучею навоза
Два косматых старика
Режут хлеб... Сальватор Роза
Их провидел сквозь века.

Здесь не жарко, с моря веют
Белобрысые туманы,
Все хотят и все не смеют
Выйти в полночь на поляны,
Где седые, грозовые
Скалы высятся венцом,
Где засела малярия
С желтым бешеным лицом.

И, как птица с трубкой в клюве,
Поднимает острый гребень,
Сладко нежится Везувий,
Расплескавшись в сонном небе.

Бьются облачные кони,
Поднимаясь на зенит,
Но, как истый лаццарони,
Все дымит он и храпит.

ПАДУАНСКИЙ СОБОР

Да, этот храм и дивен и печален,
Он — искушенье, радость и гроза,
Горят в окошечках исповедален
Желаньем истомленные глаза.

Растет и падает напев органа
И вновь растет полнее и страшней,
Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнаженных тел,
Бежать бы из-под этих сводов темных,
Пока соблазн душой не овладел.

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зеленой кажется стена.

Скорей! Одно последнее усилье!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор, —
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер.

ОДА Д'АННУНЦИО

К его выступлению в Генуе

Опять волчица на столбе
Рычит в огне багряных светов...
Судьба Италии — в судьбе
Ее торжественных поэтов.

Был Августов высокий век,
И золотые строки были;

Спокойней величавых рек,
С ней разговаривал Виргилий.

Был век печали; и тогда,
Как враг в ее стучался двери,
Бежал от мирного труда
Изгнанник бледный, Алигьери.

Униженная до конца,
Страна, веселием объята,
Короновала мертвеца
В короновании Торквата.

И в дни прекраснейшей войны,
Которой кланяюсь я земно,
К которой завистью полны
И Александр и Агамемнон,

Когда все лучшее, что в нас
Таилось скупо и сурово,
Вся сила духа, доблесть рас,
Свои разрушило оковы —

Слова: «Встает великий Рим,
Берите ружья, дети горя»...
— Грозней громов; внимая им,
Толпа взволнованнее моря.

А море синей пеленой
Легло вокруг, как мощь и слава
Италии, как щит святой
Ее стариннейшего права.

А горы стынут в небесах,
Загадочны и незнакомы,
Там зреют молнии в лесах,
Там чутко притаились громы.

И, конь встающий на дыбы,
Народ поверил в правду света,
Вручая страшные судьбы
Рукам изнеженным поэта.

И все поют, поют стихи
О том, что вольные народы
Живут, как образы стихий,
Ветра, и пламени, и воды.

СТАРЫЕ УСАДЬБЫ

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.

В садах настурции и розаны,
В прудах зацветших караси,
— Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси.

Порою в полдень льется по лесу
Неясный гул, невнятный крик,
И угадать нельзя по голосу,
То человек иль лесовик.

Порою крестный ход и пение,
Звонят во все колокола,
Бегут, — то значит, по течению
В село икона приплыла.

Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...
Они ж покорно верят знаменьям,
Любя свое, живя своим.

Вот, гордый новою поддевкою,
Идет в гостиную сосед.
Поникнув русою головкою,
С ним дочка — восемнадцать лет.

— «Моя Наташа бесприданница,
Но не отдам за бедняка». —
И ясный взор ее туманится,
Дрожа, сжимается рука.

— «Отец не хочет... нам со свадьбою
Опять придется погодить». —
Да что! В пруду перед усадьбою
Русалкам бледным плохо ль жить?

В часы весеннего томления
И пляски белых облаков,
Бывают головокружения
У девушек и стариков.

Но старикам — золотоглавые,
Святые, белые скиты,
А девушкам — одни лукавые
Увещеванья пустоты.

О Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь.
Бежать? Но разве любишь новое
Иль без тебя да проживешь?

И не расстаться с амулетами,
Фортуна катит колесо,
На полке рядом с пистолетами,
Барон Брамбеус и Руссо.

НОВОРОЖДЕННОМУ С. Л.

Вот голос томительно-звонок...
Зовет меня голос войны,
Но я рад, что еще ребенок
Глотнул воздушной волны.

Он будет ходить по дорогам
И будет читать стихи,
И он искупит перед Богом
Многие наши грехи.

Когда от народов, титанов
Сразившихся дрогнула твердь
И в грохоте барабанов,
И в трубном рычании — смерть, —

Лишь он сохраняет семя
Грядущей мировой весны,
Ему обещает время
Осуществленные сны.

Он будет любимец Бога,
Он поймет свое торжество,
Он должен. Мы бились много
И страдали мы за него.

20 июля 1914

ВТОРОЙ ГОД

И год второй к концу склоняется,
Но так же реют знамена,
И так же буйно издевается
Над нашей мудростью война.

Вслед за ее крылатым гением,
Всегда играющим вничью,
С победной музыкой и пением
Войдут войска в столицу. Чью?

И сосчитают ли потопленных
Во время трудных переправ,
Забытых на полях потоптанных
И громких в летописи слав?

Иль зори будущие, ясные
Увидят мир таким, как встарь;
Огромные гвоздики красные,
И на гвоздиках спит дикарь.

Мы будем делать, что нам велено!
Труба, реви, ружье, стреляй,
Граната, рой в земле расщелины,
Подготовляя новый рай.

И ты светись, заря зловещая,
Пугая и чаруя нас:
Ведь время, как сибилла вещая,
Нам все расскажет в должный час.

РАБОЧИЙ

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждет его в большой постели
Сонная и теплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мягкую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

ЛЕДОХОД

Уж одевались острова
Весенней зеленью прозрачной,
Но нет, изменчива Нева,
Ей так легко стать снова мрачной.

Взойди на мост, склони свой взгляд:
Там льдины прыгают по льдинам,
Зеленые, как медный яд,
С ужасным шелестом змеиным.

Географу, в час трудных снов,
Такие тяготят сознанье —
Неведомых материков
Мучительные очертанья.

Так пахнут сыростью гриба,
И неуверенно и слабо
Те потайные погреба,
Где труп зарыт и бродят жабы.

Река больна, река в бреду.
Одни, уверены в победе,
В зоологическом саду
Довольны белые медведи.

И знают, что один обман —
Их тягостное заточенье:
Сам Ледовитый Океан
Идет на их освобожденье.

МУЖИК

В чащах, в болотах огромных,
У оловянной реки,
В срубах мохнатых и темных
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался ковыль,
Слушает крики Стрибожьи,
Чуя старинную быль.

С остановившимся взглядом
Здесь проходил печенег...
Сыростью пахнет и гадом
Возле мелеющих рек.

Вот уже он и с котомкой,
Путь оглашая лесной
Песней протяжной, негромкой,
Но озорной, озорной.

Путь этот — светы и мраки,
Посвист разбойный в полях,
Ссоры, кровавые драки
В страшных, как сны, кабаках.

В гордую нашу столицу
Входит он — Боже, спаси!—
Обворожает царицу
Необозримой Руси

Взглядом, улыбкою детской,
Речью такой озорной, —
И на груди молодецкой
Крест просиял золотой.

Как не погнулись — о горе!—
Как не покинули мест
Крест на Казанском соборе
И на Исакии крест?

Над потрясенной столицей
Выстрелы, крики, набат;
Город ощерился львицей,
Обороняющей львят.

«Что ж, православные, жгите
Труп мой на темном мосту,
Пепел по ветру пустите...
Кто защитит сироту?

В диком краю и убогом
Много таких мужиков.
Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов».

ШВЕЦИЯ

Страна живительной прохлады
Лесов и гор гудящих, где
Всклокоченные водопады
Ревут, как будто быть беде;

Для нас священная навеки
Страна, ты помнишь ли, скажи,
Тот день, как из Варягов в Греки
Пошли суровые мужи?

Ответь, ужели так и надо,
Чтоб был, свидетель злых обид,
У золотых ворот Царьграда
Забыт Олегов медный щит?

Чтобы в томительные бреды
Опять поникла, как вчера,
Для славы, силы и победы
Тобой подъятая сестра?

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?

СТОКГОЛЬМ

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
Рожденный из глуби не наших времен,
Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
Такой уж почти и не радостный сон...

Быть может, был праздник, не знаю наверно,
Но только все колокол, колокол звал.
Как мощный орган, потрясенный безмерно,
Весь город молился, гудел, грохотал...

Стоял на горе я, как будто народу
О чем-то хотел проповедовать я,
И видел прозрачную тихую воду,
Окрестные рощи, леса и поля.

«О Боже, — вскричал я в тревоге, — что, если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?»

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

ОЛЬГА

«Эльга, Эльга!» — звучало над полями,
Где ломали друг другу крестцы
С голубыми, свирепыми глазами
И жилистыми руками молодцы.

«Ольга, Ольга!» — вопили древляне
С волосами желтыми, как мед,
Выцарапывая в раскаленной бане
Окровавленными ногтями ход.

И за дальними морями чужими
Не уставала звенеть,
То же звонкое вызванивая имя,
Варяжская сталь в византийскую медь.

Все забыл я, что помнил ране
Христианские имена,
И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани
Слаще самого старого вина.

Год за годом все неизбежней
Запевают в крови века.
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы,
Славных битв и пиров я жду.

Вижу череп с брагой хмельною,
Бычьи розовые хребты,
И валькирией надо мною,
Ольга, Ольга, кружишь ты.

ГОНЧАРОВА И ЛАРИОНОВ
ПАНТУМ

Восток и нежный и блестящий
В себе открыла Гончарова,
Величье жизни настоящей
У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова
Павлиньих красок бред и пенье,
У Ларионова сурово
Железного огня круженье.

Павлиньих красок бред и пенье
От Индии до Византии,
Железного огня круженье —
Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии
Кто дремлет, если не Россия?
Вой покоряемой стихии —
Не обновленная ль стихия?

Кто дремлет, если не Россия?
Кто видит сон Христа и Будды?
Не обновленная ль стихия —
Снопы лучей и камней груды?

Кто видит сон Христа и Будды,
Тот стал на сказочные тропы.
Снопы лучей и камней груды —
О, как хохочут рудокопы!

Тот встал на сказочные тропы
В персидских, милых миньятюрах.
О, как хохочут рудокопы
Везде — в полях и шахтах хмурых.

В персидских, милых миньятюрах
Величье жизни настоящей.
Везде — в полях и шахтах хмурых —
Восток и нежный и блестящий.

ФРАНЦИЯ

Франция, на лик твой просветленный
Я еще, еще раз обернусь
И как в омут погружусь бездонный
В дикую мою, родную Русь.

Ты была ей дивною мечтою,
Солнцем столько несравненных лет,
Но назвать тебя своей сестрою,
Вижу, вижу, было ей не след.

Только небо в заревых багрянцах
Отразило пролитую кровь,
Как во всех твоих республиканцах
Пробудилось рыцарское вновь.

Вышли кто за что: один — чтоб в море
Флаг трехцветный вольно пробегал,
А другой — за дом на косогоре,
Где еще ребенком он играл;

Тот — чтоб милой в память их разлуки
Принести «Почетный легион»,
Этот — так себе, почти от скуки,
И средь них отважнейшим был он!

Мы сбирались там, поклоны клали,
Ангелы нам пели с высоты,
А бежали — женщин обижали,
Пропивали ружья и кресты.

Ты прости нам, смрадным и незрячим,
До конца униженным, прости!
Мы лежим на гноище и плачем,
Не желая Божьего пути.

В каждом, словно саблей исполина,
Надвое душа рассечена.
В каждом дьявольская половина
Радуется, что она сильна.

Вот ты кличешь: «Где сестра Россия,
Где она, любимая всегда?»

Посмотри наверх: в созвездьи Змия
Загорелась новая звезда.

ЗВЕЗДНЫЙ УЖАС

Это было золотою ночью,
Золотою ночью, но безлунной,
Он бежал, бежал через равнину,
На колени падал, поднимался,
Как подстреленный метался заяц,
И горячие струились слезы
По щекам, морщинами изрытым,
По козлиной старческой бородке.
А за ним его бежали дети,
А за ним его бежали внуки,
И в шатре из небеленой ткани
Брошенная правнучка визжала.

«Возвратись, — ему кричали дети
И ладони складывали внуки, —
Ничего худого не случилось,
Овцы не наелись молочая,
Дождь огня священного не залил,
Ни косматый лев, ни зенд жестокий
К нашему шатру не подходили».

Черная пред ним чернела круча.
Старый кручи в темноте не видел,
Рухнул так, что затрещали кости,
Так что чуть души себе не вышиб.
И тогда еще ползти пытался,
Но его уже схватили дети,
За полы придерживали внуки,
И такое он им молвил слово:

«Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился,
Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны.
Этой ночью я заснул, как должно,
Обернувшись шкурой, носом в землю,

Снилась мне хорошая корова
С выменем отвислым и раздутым.
Под нее подполз я, поживиться
Молоком парным, как уж, я думал,
Только вдруг она меня лягнула.
Я перевернулся и проснулся:
Был без шкуры я и носом к небу.
Хорошо еще, что мне вонючка
Правый глаз поганым соком выжгла,
А не то, гляди я в оба глаза,
Мертвым бы остался я на месте.
Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился».

Дети взоры опустили в землю,
Внуки лица спрятали локтями,
Молчаливо ждали все, что скажет
Старший сын с седою бородою.
И такое тот промолвил слово:

«С той поры, что я живу, со мною
Ничего худого не бывало.
И мое выстукивает сердце,
Что и впредь худого мне не будет,
Я хочу обоими глазами
Посмотреть, кто это бродит в небе».

Вымолвил и сразу лег на землю,
Не ничком на землю лег, спиною.
Все стояли, затаив дыханье,
Слушали и ждали очень долго.
Вот старик спросил, дрожа от страха:
«Что ты видишь?» — но ответа не дал
Сын его с седою бородою.
И когда над ним склонились братья,
То увидели, что он не дышит,
Что лицо его, темнее меди,
Исковеркано руками смерти.

Ух, как женщины заголосили,
Как заплакали, завыли дети!
Старый бороденку дергал, хрипло
Страшные проклятья выкликая.

На ноги вскочили восемь братьев,
Крепких мужей, ухватили луки.
»Выстрелим, — они сказали, — в небо
И того, кто бродит там, подстрелим...
Что нам это за напасть такая?»
Но вдова умершего вскричала:
»Мне отмщенье, а не вам отмщенье!
Я хочу лицо его увидеть,
Горло перервать ему зубами
И когтями выцарапать очи».

Крикнула и брякнулась на землю,
Но глаза зажмуривши, и долго
Про себя шептала заклинанья,
Грудь рвала себе, кусала пальцы.
Наконец взглянула, усмехнулась
И закуковала, как кукушка:
«Лин, зачем ты к озеру? Линойя,
Хороша печенка антилопы?
Дети, у кувшина нос отбился.
Вот я вас! Отец, вставай скорее,
Видишь, зенды с ветками омелы
Тростниковые корзины тащат.
Торговать они идут, не биться.
Сколько здесь огней, народа сколько!
Собралось все племя... Славный праздник!»

Старый успокаиваться начал,
Трогать шишки на своих коленях.
Дети луки опустили, внуки
Осмелели, даже улыбнулись.
Но когда лежавшая вскочила
На ноги, то все позеленели,
Все вспотели даже от испуга:
Черная, но с белыми глазами
Яростно она металась, воя:
«Горе! Горе! Страх, петля и яма!
Где я? Что со мною? Красный лебедь
Гонится за мной... Дракон трехглавый
Крадется... Уйдите, звери, звери!
Рак, не тронь! Скорей от козерога!»

И когда она все с тем же воем,
С воем обезумевшей собаки,

По хребту горы помчалась к бездне,
Ей никто не побежал вдогонку.

Смутные к шатрам вернулись люди,
Сели вкруг на скалы и боялись.
Время шло к полуночи. Гиена
Ухнула и сразу замолчала.
И сказали люди: «Тот, кто в небе,
Бог иль зверь, он, верно, хочет жертвы.
Надо принести ему телицу
Непорочную, отроковицу,
На которую досель мужчина
Не смотрел ни разу с вожделеньем.
Умер Гар, сошла с ума Гарайя,
Дочери их только восемь весен,
Может быть, она и пригодится».
Побежали женщины и быстро
Притащили маленькую Гарру,
Старый поднял свой топор кремневый,
Думал — лучше продолбить ей темя,
Прежде чем она на небо взглянет,
Внучка ведь она ему, и жалко, —
Но другие не дали, сказали:
«Что за жертва с теменем долбленым?»

Положили девочку на камень,
Плоский черный камень, на котором
До сих пор пылал огонь священный, —
Он погас во время суматохи.
Положили и склонили лица,
Ждали, вот она умрет, и можно
Будет всем пойти заснуть до солнца.

Только девочка не умирала,
Посмотрела вверх, потом направо,
Где стояли братья, после снова
Вверх и захотела спрыгнуть с камня.
Старый не пустил, спросил: «Что видишь?»
И она ответила с досадой:
«Ничего не вижу. Только небо
Вогнутое, черное, пустое
И на небе огоньки повсюду,
Как цветы весною на болоте».

Старый призадумался и молвил:
«Посмотри еще!» И снова Гарра
Долго-долго на небо смотрела.
«Нет, — сказала, — это не цветочки,
Это просто золотые пальцы
Нам показывают на равнину,
И на море, и на горы зендов,
И показывают, что случилось,
Что случается и что случится».

Люди слушали и удивлялись:
Так не то что дети, так мужчины
Говорить доныне не умели,
А у Гарры пламенели щеки,
Искрились глаза, алели губы,
Руки поднимались к небу, точно
Улететь она хотела в небо,
И она запела вдруг так звонко,
Словно ветер в тростниковой чаще,
Ветер с гор Ирана на Евфрате.

Мелле было восемнадцать весен,
Но она не ведала мужчины,
Вот она упала рядом с Гаррой,
Посмотрела и запела тоже.
А за Меллой Аха, и за Ахой
Урр, ее жених, и вот все племя
Полегло и пело, пело, пело,
Словно жаворонки жарким полднем
Или смутным вечером лягушки.

Только старый отошел в сторонку,
Зажимая уши кулаками,
И слеза катилась за слезою
Из его единственного глаза.
Он свое оплакивал паденье
С кручи, шишки на своих коленях,
Гара, и вдову его, и время
Прежнее, когда смотрели люди
На равнину, где паслось их стадо,
На воду, где пробегал их парус,
На траву, где их играли дети,
А не в небо черное, где блещут
Недоступные чужие звезды.

* * *

После стольких лет
Я пришел назад,
Но изгнанник я,
И за мной следят.

— Я ждала тебя
Столько долгих дней!
Для любви моей
Расстоянья нет.

— В стороне чужой
Жизнь прошла моя.
Как умчалась жизнь,
Не заметил я.

— Жизнь моя была
Сладостною мне,
Я ждала тебя,
Видела во сне.

Смерть в дому моем
И в дому твоем, —
Ничего, что смерть,
Если мы вдвоем.

II

ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ

А. А. ГУМИЛЕВА

Николай Степанович Гумилев

Далекой младости далекие мечты,
Слетитесь вновь ко мне знакомой вереницей
И разверните вновь страницу за страницей
Забытой повести листы [1].

Мне приходилось читать в печати кое-какие биографические сведения о моем покойном девере, поэте Н. С. Гумилеве, но, часто находя их неполными, я решила поделиться моими личными воспоминаниями о нем. В моих воспоминаниях я буду называть поэта по имени — Колей, как я его всегда называла.

Будучи замужем за старшим братом поэта, Дмитрием Степановичем, я прожила в семье Гумилевых двенадцать лет [2]. Жила я в дорогой мне семье моего мужа с моей свекровью Анной Ивановной Гумилевой, рожденной Львовой, с золовкой Александрой Степановной Гумилевой, по мужу Сверчковой, с ее детьми Колей и Марией и один год — с деверем* Степаном Яковлевичем Гумилевым.

Мои воспоминания не являются литературным произведением, я просто хочу рассказать все, что знаю о поэте и его семье. Главное, конечно, о нем, о яркой, незаурядной и интересной личности, какой был Н. С. Гумилев.

Впервые я познакомилась с поэтом в 1909 году. Я попала с моим отцом в Царское Село представиться семье моего жениха. Вышел ко мне молодой человек 22 лет, высокий, худощавый, очень гибкий, приветливый, с крупными чертами лица, с большими светлосиними, немного косившими глазами, с продолговатым овалом лица, с красивыми шатеновыми гладко причесанными волосами, с чуть-чуть иронической улыбкой, необыкновенно тонкими красивыми белыми руками. Походка у него была мяг-

---

* Так в тексте *(ред.)*.

кая и корпус он держал чуть согнувши вперед. Одет он был элегантно.

От моего жениха я много слышала о Коле и мне интересно было с ним познакомиться. Я внимательно за ним наблюдала. Он держал себя скромно, но по всему было видно, что этот молодой человек себе на уме. Он был уже принят тогда в «Общество ревнителей художественного слова» и стал сотрудником журнала «Аполлон» [3].

Но прежде чем подробно говорить о Н. С. Гумилеве, хочу хотя бы вкратце рассказать о его семье. Дедушка поэта, Яков Степанович Гумилев, был уроженец Рязанской губернии, владелец небольшого имения, в котором он и хозяйничал. Скончался он, оставив жену с шестью малолетними детьми. Степан Яковлевич, отец поэта, был старшим сыном в этой многочисленной семье. Он окончил с отличием гимназию в Рязани и поступил в Московский университет на медицинский факультет. Обладая большими способностями и к тому же сильным характером и упорством, он скоро добился стипендии. Чтобы обеспечить существование семьи, он давал уроки, пересылал заработанные деньги матери. По окончании университета С. Я. поступил в морское ведомство и как морской доктор совершал не раз кругосветные плавания. О своих переживаниях в путешествиях и сопряженных с ними приключениях он часто рассказывал, и думаю, что это оказало большое влияние на пылкую фантазию будущего поэта. Будучи совсем молодым, С. Я. женился на болезненной девушке, которая скоро скончалась, оставив ему трехлетнюю девочку Александру. Вторым браком С. Я. женился на сестре адмирала Л. И. Львова, Анне Ивановне Львовой. Хотя разница была и большая — С. Я. было 45 лет, а А. И. 22 года, но брак был счастливый. После свадьбы молодые поселились в Кронштадте. Позднее, когда С. Я. вышел в отставку, семья Гумилевых переехала в Царское Село, где Коля и его брат провели свое раннее детство.

Анна Ивановна, мать поэта, была родом из старинной дворянской семьи. Родители ее были богатые помещики. Свое детство, юность и молодость А. И. провела в родовом гнезде Слепневе, Тверской губ<ернии>. А. И. была хороша собой — высокого роста, худощавая, с красивым овалом лица, правильными чертами и большими добрыми глазами; очень хорошо воспитанная и очень начитанная. Характера приятного; всегда всем довольная, уравновешенная, спокойная. Спокойствие и выдержанность перешли и к сыновьям, в особенности к Коле. Вскоре после выхода замуж А. И. почувствовала себя матерью, и ожидание ребенка преисполнило ее чувством радости. Ее мечтой было иметь

первым ребенком сына, а потом девочку. Желание ее наполовину исполнилось, родился сын Дмитрий. Через полтора года Бог дал ей и второго ребенка. Мечтая о девочке, А. И. приготовила все приданое для малютки в розовых тонах, но на этот раз ее ожидание было обмануто — родился второй сын Николай, будущий поэт[4].

Николай Степанович Гумилев родился в Кронштадте 3-го апреля 1886 года, в сильную бурную ночь, и, по семейным рассказам, старая нянька предсказала: «у Колечки будет бурная жизнь». Ребенком Коля был вялый, тихий, задумчивый, но физически здоровый. С раннего детства он любил слушать сказки. Все дети были сильно привязаны к матери. Когда сыновья были маленькими, А. И. им много читала и рассказывала не только сказки, но и более серьезные вещи исторического содержания, а также из Священной истории. Помню, что Коля как-то сказал: «Как осторожно надо подойти к ребенку! Как сильны и неизгладимы бывают впечатления в детстве! Как сильно меня потрясло, когда я впервые услышал о страданиях Спасителя». Дети воспитывались в строгих принципах православной религии. Мать часто заходила с ними в часовню поставить свечку, что нравилось Коле. С детства он был религиозным и таким же остался до конца своих дней — глубоковерующим христианином. Коля любил зайти в церковь, поставить свечку и иногда долго молился перед иконой Спасителя. Но по характеру он был скрытный и не любил об этом говорить. По натуре своей Коля был добрый, щедрый, но застенчивый, не любил высказывать свои чувства и старался всегда скрывать свои хорошие поступки. Например. В дом Гумилевых многие годы приходила старушка из богадельни, так называемая «тетенька Евгения Ивановна», хотя тетей она им и не приходилась. Приходила она обычно по воскресеньям к 9 ч. утра и оставалась до 7 ч. вечера, а часто и ночевать. Коля уже за неделю прятал для нее конфеты, пряники и всякие сладости, и когда Е. И. приходила, он, крадучись, не видит ли кто-нибудь, давал ей и краснел, когда старушка его целовала и благодарила. Чтобы занять старушку, Коля играл с ней в лото и домино, чего он очень не любил. В детстве и ранней юности он избегал общества товарищей. Предпочитал играть с братом, преимущественно в военные игры и индейцев. В играх он стремился властвовать: всегда выбирал себе роль вождя. Старший брат был более покладистого характера и не протестовал, что не все будут ему так подчиняться, на что Коля отвечал: «А я упорный, я заставлю».

Впоследствии, в своей взрослой жизни, поэт тоже не любил подчиняться. В его характере даже была известная доля заносчивости, что вызвало две-три дуэли [5], о которых он нам, смеясь, рассказывал: «Я вызван был на поединок / Под звоны бубнов и литавр» [6].

Хотя братья и были разного характера, но они были очень дружны, что все же не мешало им иногда подтрунивать друг над другом. Когда старшему брату было десять лет, а младшему восемь, старший брат вырос из своего пальто и мать решила передать его Коле. Брат хотел подразнить Колю: пошел к нему в комнату и, бросив пальто, небрежно сказал: «На, возьми, носи мои обноски!» Возмущенный Коля сильно обиделся на брата, отбросил пальто и никакие уговоры матери не могли заставить Колю его носить. Даже самых пустячных обид Коля долго не мог и не хотел забывать. Прошло много лет. Мужу не понравился галстук, который я ему подарила, и он посоветовал мне предложить его Коле, который любит такой цвет. Я пошла к нему и чистосердечно рассказала, что галстук был куплен для мужа, но раз цвет ему не нравится, не хочет ли Коля его взять? Но Коля очень любезно, с улыбочкой, мне ответил: «Спасибо, Аня, но я не люблю носить обноски брата» Другой пример. Коля дал мне прочесть свое стихотворение, а я была в саду около дома. Села, читаю. В это время пришла племянница десяти лет и попросила поиграть с ней в мячик. Я встала и аккуратно положила листочек, где было написано стихотворение, на скамейку. Не прошло и двадцати минут, как пошел сильный дождь. Мы быстро вбежали в дом, а листочек я забыла на скамейке. Дождь прошел. Коля вышел в сад и — о, ужас! — видит продукт своего творчества промокшим от дождя. Он так обиделся за такое пренебрежение, что сказал: «Вам никогда не посвящу ни одного стихотворения, даже ни одной строчки». Слово это, увы, сдержал.

Учиться Коля начал рано. Первоначальное обучение получил дома. С шестилетнего возраста он прислушивался к учению на уроках брата. В семь лет уже читал и писал. С восьмилетнего возраста стал писать рассказы и стихи. Помню, А. И. многое из них сохраняла, держа в отдельной шкатулке, обвязанной бантиком.

Зимой семья жила в Царском Селе, летом уезжала в имение Березки Рязанской губ<ернии>, купленное С. Я., чтобы дети могли летом пользоваться полной свободой, набирая сил и здоровья на просторе. Там мальчики много охотились, купались.

Когда семья жила в Петербурге, мальчики посещали гимназию Гуревича, которую поэт очень не любил. Будучи уже взрос-

лым, он говорил, что одна эта Лиговская улица, где находилась гимназия, наводила на него бесконечную тоску. Все ему там не нравилось. И был очень рад, когда ему пришлось покинуть стены «нудной» гимназии.

Тогда С. Я. решил ехать всей семьей в Тифлис и пробыть там некоторое время. Семья Гумилевых прожила в Тифлисе три года. В 1900 году мальчики поступили во II Тифлисскую гимназию, но отцу не нравился дух этой гимназии, и мальчики были переведены в I Тифлисскую гимназию. В Тифлисе Коля стал более общительным, полюбил товарищей. По его словам, они были «пылкие, дикие», и ему это было по душе. Полюбил он и Кавказ. Его природа оставила в Коле неизгладимое впечатление. Часами он мог гулять в горах. Часто опаздывал к обеду, что вызывало сильное негодование отца, который любил порядок и строго соблюдал часы трапезы. Однажды, когда Коля поздно пришел к обеду, отец, увидя его торжествующее лицо, не сделав обычного замечания, спросил, что с ним? Коля весело подал отцу «Тифлисский листок», где было напечатано его стихотворение — «Я в лес бежал из городов» [7]. Коля был горд, что попал в печать. Тогда ему было шестнадцать лет.

В 1903 г. семья вернулась в Царское Село. Здесь мальчики поступили в Царскосельскую классическую гимназию. Директором ее был известный поэт Иннокентий Федорович Анненский. В первый же год Анненский обратил внимание на литературные способности Коли. Анненский имел на него большое влияние, и Коля как поэт многим ему обязан. Помню, как Коля рассказывал, как однажды директор вызвал его к себе. Он был тогда совсем юный. Идя к директору, сильно волновался, но директор встретил его очень ласково, похвалил его сочинение и сказал, что именно в этой области он должен серьезно работать. В своем стихотворении «Памяти Анненского» Коля упоминает об этой знаменательной встрече:

«...Я помню дни: я робкий, торопливый
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.

Десяток фраз пленительных и странных
Как бы случайно уроня,
Он вбрасывал в пространства безымянных
Мечтаний — слабого меня».

Но в гимназии Коля хорошо учился только по словесности, а вообще — плохо. По математике шел очень слабо.

Когда мальчики подросли, С. Я. продал свое имение Березки, и купил небольшое имение Поповка — под самым Петербургом, чтобы мальчики не только на лето, но и на все праздники приезжали в деревню набирать здоровья. Оба брата были сильно привязаны к дому, любили свой домашний очаг, и их всегда тянуло домой. Старший после окончания классической царскосельской гимназии по желанию отца поступил в Морской корпус, в гардемаринские классы, был одно лето в плавании, но так тосковал, что раньше времени вернулся домой. А поэт по настоянию отца должен был поступить в университет. Коля захотел поехать в Париж, и там поступил в Сорбонну [8]. Но и он тоже сильно тосковал по дому и хотел даже вернуться, но отец не разрешил. В Сорбонне Коля слушал лекции по французской литературе, но больше всего занимался своим любимым творчеством и даже издавал небольшой журнал, где печатал свои стихи под псевдонимом [9]. В Париже он начал мечтать о путешествиях, особенно его тянуло в Африку, в страну, где в полночь

«...непроглядная темень,
Только река от луны блестит,
А за рекой неизвестное племя,
Зажигая костры — шумит» [10].

Об этой своей мечте хоть недолго пожить «между берегом буйного Красного моря и Суданским таинственным лесом» [11] — поэт написал отцу, но отец категорически заявил, что ни денег, ни его благословения на такое (по тем временам) «экстравагантное путешествие» он не получит до окончания университета. Тем не менее Коля, не взирая ни на что, в 1907 году пустился в путь, сэкономив необходимые средства из ежемесячной родительской получки. Впоследствии поэт с восторгом рассказывал обо всем виденном: — как он ночевал в трюме парохода вместе с пилигримами, как разделял с ними их скудную трапезу, как был арестован в Трувилле за попытку пробраться на пароход и проехать «зайцем». От родителей это путешествие скрывалось, и они узнали о нем лишь пост фактум. Поэт заранее написал письма родителям, и его друзья аккуратно каждые десять дней отправляли их из Парижа. После экзотического путешествия Петербург навел на поэта тоску. Он только и мечтал опять уехать в страну, где «Каналы, каналы, каналы, / Что несутся вдоль каменных стен, / орошая Дамьетские скалы / Розоватыми брызгами пен» (Египет) [12].

Вернувшись в 1908 г. в Россию, Коля нашел С. Я. тяжело больным ревматизмом. Отец уже не выходил из кабинета, сидя в боль-

шом кресле. А. И. неотлучно находилась при муже, и войти в кабинет отца можно было только с его разрешения. В Петербурге Коля тогда весь отдался своему творчеству. Он сблизился с многими поэтами и совершенно забросил занятия в университете. Это вызывало сильное недовольство отца, который упорно требовал, чтобы он закончил университет, и этот спор обычно кончался тем, что Коля обнимал отца, обещая серьезно взяться за занятия и окончить университет. Отец не особенно этому верил и был прав, своего обещания Коля так и не сдержал[13].

Будучи от природы очень наблюдательным, Коля всегда подмечал у каждого слабые стороны, которые сейчас же высмеивал. Он вообще любил поддразнивать и грешным делом насмехаться, но добродушно. Помню, пришел однажды товарищ, окончивший университет и все старался, чтобы мы обратили внимание на его университетский значок. Коля это заметил и сказал: «Володя, подвесь лучше твой значок на лоб, по крайней мере не надо будет тебе вертеться, чтобы его видели. Тогда всем ясно будет, что ты человек науки!»

Посмеивался он и над племянником[14], который ходил в царскосельскую гимназию как в университет, когда вздумается. Способности дедушки-художника Сверчкова, видимо, перешли к внуку, и племянник днями и часами рисовал в ущерб ученью. Посмеивался и над матерью, добродушно, конечно, что она любила подчас читать Марлита, но как только замечал, что мать обижается, сейчас же подбегал и целовал ее. Его маленькая двенадцатилетняя племянница[15] как-то сказала, что прочла какую-то книгу и добавила: «я ее взяла, потому что там хорошая печать». Коля сейчас же подхватил: «Ты, я вижу, выбираешь и читаешь книги по печати, а не по содержанию». Иногда он даже слишком приставал к ней, и она объявила, что боится «при дяде Коле рот открыть». Тоже искал случая высмеять сестру по отцу, Александру Степановну Гумилеву, по мужу Сверчкову. У нее была маленькая собачка Лэди, и она сильно оберегала собачку от «искушения» и зорко за нею следила. Как-то раз, спасая собачку (так выразился Коля), сестра упала и сильно повредила ногу. Доктор, лечивший ее, сказал: «Из-за собачки не стоило рисковать ногами». На это Коля, как бы волнуясь, заявил: «Помилуйте, доктор! Ведь это же Лэди! Сестра, наверное, была бы менее экспансивна и вряд ли чем-нибудь рискнула, если бы кому-нибудь из нас грозила такая же опасность».

Ранней весной 1910 года[16] С. Я. скончался. После его смерти жизнь в семье Гумилевых сильно изменилась даже внешне. Отцовский кабинет перешел Коле, и он в нем все переставил по-свое-

му. Как часто добрые по существу люди бывают подчас неделикатны и даже эгоистичны! Помню, не прошло и семи дней, как пришла ко мне в комнату расстроенная А. И. и жаловалась на Колину нечуткость. «Не успели отца похоронить, — говорила она, — как Коля стал устраиваться в его кабинете. Я его прошу подождать хотя две недели, мне же это слишком тяжело! А он мне отвечает: я тебя, мамочка, понимаю, но не могу же я постоянно работать в гостиной, где мне мешают. Дмитрий и Аня так часто и надолго приезжают, что мне всегда приходится уступать им свой кабинет». Без ведома А. И. я сейчас же пошла убеждать Колю повременить, но мои доводы на него не подействовали, он только посмеялся над моей сентиментальностью.

В дом влилось много чуждого элемента. Весною 25-го апреля этого же года поэт женился на Анне Андреевне Горенко (Ахматовой). Свадьбу отпраздновали спокойно и тихо, ввиду траура в семье. В этом году Коля осенью поехал в Абиссинию, побывал в самых малодоступных ее местах. В тропических лесах охотился на слонов, в горах со своим абиссинцем ходил на леопардов. Много рассказывал, заражая своими интересными впечатлениями племянника, так называемого Колю-Маленького (Сверчкова), юношу 17 лет, который объявил, что тоже хочет

«...бродить по таким же дорогам,
Видеть вечером звезды как крупный горох,
Выбегать на холмы за козлом длиннорогим,
На ночлег зарываться в седеющий мох...» [17]

Коля-поэт обещал любимому племяннику в следующее путешествие взять его с собой, что и исполнил [18]. Жена осталась дома. Из Абиссинии Коля навез много всяких абиссинских мелочей.

В семье Гумилевых очутилось две Анны Андреевны. Я — блондинка, Анна Андреевна Ахматова — брюнетка. А. А. Ахматова была высокая, стройная, тоненькая и очень гибкая, с большими синими грустными глазами, со смуглым цветом лица. Она держалась в стороне от семьи, поздно вставала, являлась к завтраку около часа, последняя, и войдя в столовую говорила: «Здравствуйте все!». За столом большей частью была отсутствующей, потом исчезала в свою комнату, вечерами либо писала у себя, либо уезжала в Петербург. Те вечера, когда Коля бывал дома, он часто сидел с нами, читал свои произведения, а иногда много рассказывал, что всегда было очень интересно. Коля великолепно знал древнюю историю и, рассказывая что-нибудь, всегда приводил из нее примеры. Памятно мне любимое большое мягкое кресло поэта, доставшееся ему от покойного отца. Сидя в нем, он писал свои стихи. Творить Коля любил по ночам и часто мы с мужем —

комната была рядом с его кабинетом — слышали равномерные шаги за дверью и чтение вполголоса. Мы переглядывались, и муж говорил: «Опять наш Коля улетел в свой волшебный мир».

В домашней обстановке Коля всегда был приветлив. За обедом всегда что-нибудь рассказывал и был оживленный. Когда приходили юные поэты и читали ему свои стихи, Коля внимательно слушал; когда критиковал — тут же пояснял, что плохо, что хорошо, и почему то или другое неправильно. Замечания он делал в очень мягкой форме, что мне в нем нравилось. Когда ему что-нибудь нравилось, он говорил: «Это хорошо, легко запоминается», и сейчас же повторял наизусть. Коля и в семье был строг к чистоте языка. Однажды я, придя из театра и восхищаясь пьесой, сказала: «Это было страшно интересно!». Коля немедленно напал на меня и долго пояснял, что так сказать нельзя, что слово «страшно» тут совершенно неуместно. И я это запомнила на всю жизнь.

Когда по вечерам вся семья оставалась дома, после обеда мать любила брать сыновей под руку и ходить взад и вперед по гостиной; тут сыновья очень трогательно оспаривали друг у друга, кто возьмет мамочку под руку, а кто обнимет. Обычно после долгого торга, мать, улыбаясь, сама разрешала спор — одного возьмет под руку, а другого обнимет, и все трое маршировали по комнате, весело разговаривая. Но редко приходилось нам проводить вечера «уютным кустиком», как говорил Коля; обыкновенно кто-нибудь нарушал нашу семейную идиллию.

В начале 1911 года Анна Ивановна купила дом в Царском Селе на Малой ул., 15[19]. Она видела, что слишком много денег тратится зря. Купила прелестный двухэтажный дом и тут же небольшой, то же двухэтажный, флигель с салом и хорошеньким двориком. А. И. с падчерицей и внуками занимали верхний этаж, поэт с женой и я с мужем — внизу. Тут же внизу находились столовая, гостиная и библиотека. После своего второго путешествия в Африку, Коля внес в дом много экзотики, которая ему всегда нравилась. Свои комнаты он отделал по своему вкусу и очень оригинально.

Вспоминается мне наша чудная библиотека, между гостиной и Колиной комнатой. В библиотеке вдоль стен были устроены полки, снизу доверху наполненные книгами. В библиотеке во время чтения было принято говорить шепотом. Для поэта библиотека была «святая святых», и он не раз повторял, что надо держать себя в ней как в настоящей библиотеке. Посередине находился большой круглый стол, за которым читающие чинно сидели.

С годами Коля стал очень общительным. Имел много товарищей и друзей. Дружил с И. Ф. Анненским, Вячеславом Ивановым и многими другими. Часто бывали Городецкий и Блок [20]. Дом Гумилевых был очень гостеприимный, хлебосольный и радушный. Хозяева были рады всякому гостю, в которых не было недостатка везде, где бы Гумилевы ни жили. Я очень любила, когда поэт устраивал литературные вечера. Вспоминаю один эпизод. Однажды один молодой поэт читал с жаром и увлечением свою поэму. Царила полная тишина. Вдруг раздался равномерный, громкий храп. Смущенный и обиженный, поэт прервал чтение. Все переглянулись. Коля встал. Окинул взором всех слушателей и видит, все сидят чинно, улыбаются, переглядываются и ищут храпящего гостя. Каково же было наше удивление, когда виновником храпа оказалась собака Молли, бульдог, любимица Анны Ахматовой. Все много смеялись и долгое время дразнили молодого чтеца, называя его Молли.

В 1911 г. у Анны Ахматовой и Коли родился сын Лев [21]. Никогда не забуду счастливого лица Анны Ивановны, когда она нам объявила радостное событие в семье — рождение внука. Маленький Левушка был радостью Коли. Он искренне любил детей и всегда мечтал о большой семье. Бабушка Анна Ивановна была счастлива, и внук с первого дня был всецело предоставлен ей. Она его выходила, вырастила и воспитала. Коля был нежным и заботливым отцом. Всегда, придя домой, он прежде всего поднимался наверх, в детскую, и возился с младенцем.

Но мятежную натуру поэта патриархальная спокойная семейная обстановка надолго удовлетворить не могла. Он задумал путешествие в Италию. Но всегда его что-то задерживало: осенью этого же года он основал с Сергеем Городецким Цех Поэтов. Только весною 1912 года ему удалось исполнить свою мечту и поехать в Италию [22]. Он давно хотел побывать в Венеции и воочию увидеть красоту этого города, где

«Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы крылат» [23].

Коля посетил несколько городов Италии. Говорил он об Италии с таким жаром, что забывал весь мир и требовал, чтобы мы с мужем обязательно поехали в Рим, где

«Волчица с пастью кровавой
На белом, белом столбе...» [24]

И рекомендовал мужу не засматриваться на красивых ярких итальянок, а хорошенько осмотреть

«Лик Мадонн вдохновенный
И храм Святого Петра»,

что мы и исполнили — через несколько месяцев муж взял отпуск и мы поехали в Италию.

* * *

В жизни Коли было много увлечений. Но самой возвышенной и глубокой его любовью была любовь к Маше*. Под влиянием рассказов А. И. о родовом имении в Слепневе и о той большой старинной библиотеке, которая в целости там сохранилась, он и захотел поехать туда, чтобы ознакомиться с книгами. В то время в Слепневе жила тетушка Варя — Варвара Ивановна Львова, по мужу Лампе, старшая сестра Анны Ивановны. К ней зимою время от времени приезжала ее дочь Констанция Фридольфовна Кузьмина-Караваева со своими двумя дочерьми. Приехав в имение Слепнево, поэт был приятно поражен, когда, кроме старенькой тетушки Вари навстречу ему вышли две очаровательные молоденькие барышни — Маша и Оля. Маша с первого взгляда произвела на поэта неизгладимое впечатление. Это была высокая тоненькая блондинка с большими грустными голубыми глазами, очень женственная. Коля должен был остаться несколько дней в Слепневе, но оттягивал свой отъезд под всякими предлогами. Нянечка Кузьминых-Караваевых говорила: «Машенька совсем ослепила Николая Степановича». Увлеченный Машей, Коля умышленно дольше, чем надо, рылся в библиотеке и в назначенный день отъезда говорил, что «...библиотечная пыль пьянее, чем наркотик...», что у него сильно разболелась голова, театрально хватался при тетушке Варе за голову, и лошадей откладывали. Барышни были очень довольны: им было веселее с молодым дядей. С Машей и Олей поэт долго засиживался по вечерам в библиотеке, что сильно возмущало нянечку Караваевых, и она часто бурно налетала на своих питомиц, но поэт нежно обнимал и унимал старушку, которая после говорила, что «долго сердиться на Николая Степановича нельзя, он своей нежностью всех обезоруживает».

Летом вся семья Кузьминых-Караваевых и наша проводили время в Слепневе. Помню, Маша всегда была одета в нежно-лиловые платья. Она любила этот цвет, который ей был к лицу.

* М. А. Кузьмина-Караваева.

Меня всегда умиляло, как трогательно Коля оберегал Машу. Она была слаба легкими и, когда мы ехали к соседям или кататься, поэт всегда просил, чтобы их коляска шла впереди, «чтобы Машенька не дышала пылью». Не раз я видела Колю сидящим у спальни Маши, когда она днем отдыхала. Он ждал ее выхода, с книгой в руках все на той же странице, и взгляд его был устремлен на дверь. Как-то раз Маша ему откровенно сказала, что не вправе кого-либо полюбить и связать, так как она давно больна и чувствует, что ей недолго осталось жить. Это тяжело подействовало на поэта.

«...Когда она родилась, сердце
В железо заковали ей
И та, которую любил я,
Не будет никогда моей» [25].

Осенью, прощаясь с Машей, он ей прошептал: «Машенька, я никогда не думал, что можно так любить и грустить». Они расстались и судьба их навсегда разлучила [26].

Поэт много стихотворений посвятил Маше. Во многих он упоминает о своей любви к ней, так, напр<имер>, в «Фарфоровом павильоне», в «Дорогах»:

«Я видел пред собой дорогу —
В тени раскидистых дубов,
Такую милую дорогу
Вдоль изгороди из цветов.
Смотрел я в тягостной тревоге,
Как плыл по ней вечерний дым,
И каждый камень на дороге
Казался близким и родным.
Но для чего идти мне ею?
Она меня не приведет
Туда, где я дышать не смею,
Где милая моя живет».

Осенью 1913 года Коля вновь задумал предпринять путешествие в неведомые и малоисследованные места. Хорошо о нем сказано, что он создал новую музу, «музу дальних странствий», чему соответствуют и его слова «...как будто не все пересчитаны звезды, как будто наш мир не открыт до конца...». Свое третье путешествие иначе обставил и совершил. Это было весной 1913 года [27]. У Гумилевых тогда было много разговоров об академике Радлове, который хлопотал, чтобы Коля был командирован Академией Наук в качестве начальника экспедиции на Сомалийский полуостров для составления всяких коллекций, для ознакомления с нравами и бытом абиссинских племен. Но насколько я помню,

Коля поехал на свои средства. Анна Ивановна дала ему крупную сумму из своего капитала, это я наверное знаю. Но так как Академия Наук тоже заинтересовалась его путешествием, то обещала купить у него те редкие экземпляры, которые он брался привезти. Поехал он, как я уже упоминала, вдвоем с любимым 17-летним племянником Колей Сверчковым, Колей-маленьким. Когда они уехали, семья, в особенности обе матери, сильно беспокоились за сыновей, зная страсть к приключениям Коли-поэта. Он всегда был очень храбрый и с детства презирал малодушие и трусость. «...Да, ты не был трусливой собакой, / Львом ты был между яростных львов...!» [28] И его бесстрашие немало волновало семью. Старушка няня о нем говорила: «Наш Коленька всегда любит лезть на рожон, вот уж неугомонный! Не сидится ему на месте. Все ищет, где поопаснее». Путешествие длилось несколько месяцев. Большой радостью было их возвращение, о котором мы не были предупреждены. Все треволнения были забыты, и все были полны интереса к занимательным рассказам, которым, казалось, не было конца. Все обещания Коля выполнил и действительно привез очень много всяких коллекций, которые были им сданы в Музей Антропологии и Этнографии при Академии Наук. Что именно — не помню, но помню, что им были очень довольны, чем и он был очень горд. Царскосельский дом обогатился чудным экземпляром — большой стоячей черной пантерой. Эту огромную пантеру, черную как ночь, с оскаленными зубами, поставили в нишу между столовой и гостиной и ее хищный вид производил на многих прямо жуткое впечатление. Коля же всегда ею любовался. Помню, как Коля первый раз показал мне свою пантеру. Тогда мы приехали с мужем в Царское Село к нашим, дверь в гостиную была заперта, что бывало редко. В передней нас встретил Коля и попросил пока в гостиную не входить. Мы поднялись наверх к А. И., ничего не подозревая: думали, что у Коли молодые поэты. Только когда совсем стемнело, Коля пришел наверх и сказал, что покажет нам что-то очень интересное. Он повел нас в гостиную, и, как полагается, меня как даму пропустил вперед; открыл дверь, заранее потушив в гостиной и передней электричество. Было совсем темно, только яркая луна освещала стоящую черную пантеру. Меня поразил этот зверь с желтыми зрачками. Первый момент я подумала, что она живая. Коля был бы способен и живую пантеру привезти. И тут же указывая на пантеру, Коля громко продекламировал: «...А ушедший в ночные пещеры / или к заводи тихой реки / Повстречает свирепой пантеры / Наводящие ужас зрачки...» [29]

Привез Коля и красивого живого попугая, светло-серого с розовой грудкой. Коля был очень увлекательным рассказчиком. Обычно вне своего литературного кружка он в обществе держал себя очень скромно, но если что-либо было ему интересно и по душе, то он преображался, загорались его большие глаза, и он начинал говорить с увлечением. Однажды в нашем имении на охоте, где оба брата, Дмитрий и Коля, отличались меткой стрельбой, один из гостей сказал поэту, что с таким метким глазом не страшно было бы идти на охоту на слонов и львов, и задал Коле несколько вопросов насчет Абиссинии. Коля с жаром стал рассказывать о своих переживаниях в Африке так образно, что ясно можно было себе представить, как он с племянником и тремя провожатыми, из которых один был «...карлик мне по пояс, голый и черный» ...шли по лесу, где вряд ли ступала человеческая нога; ночь провели в лесу и долго искали более или менее удобного убежища и наконец нашли. «...И хороша была нора / В благоухающих цветах...» [30] Рассказывал, что туземцы в Абиссинии очень суеверны; много наслушался он за ночи, проведенные в лесу, как например — если убитому леопарду не опалить немедленно усы, дух его будет преследовать охотника всюду. «...И мурлычит у постели / Леопард, убитый мной» [31]. Та леопардова шуба, в которой Коля ходил по Петербургу зимой (всегда расстегнутая и гревшая фактически только спину) была из двух леопардов, один из которых был убит им самим, а другой туземцами. В ней он шествовал обычно не по тротуару, а по мостовой, и всегда с папиросой в зубах. На мой вопрос, почему он не ходит по тротуару, он отвечал, что его распахнутая шуба «на мостовой никому не мешает». Уезжая в Африку, Коля говорил, что «У него мечта одна / Убить огромного слона, / Особенно когда клыки / И тяжелы и велики». И действительно, по его словам, он наполовину исполнил свою мечту: «Он взял ружье и вышел в лес. / На пальму высохшую влез / И ждал». Туземцы ему сообщили, что «...здесь пойдет на водопой лесной народ...» Долго Коля сидел и ждал, как вдруг: «В лесу раздался смутный гул. / Как будто ветер зашумел, / И пересекся небосклон / Коричневою полосой, / То, поднимая хобот, слон / Вожак вел стадо за собой». Коля «...навел винтовку между глаз», но «гигант лесной» не был «сражен пулей разрывной». Об этих переживаниях Коля говорил, что они были незабываемы [32].

Коля очень любил традиции и придерживался их, особенно любил всей семьей идти к заутрене на Пасху. Если даже кто-либо из друзей приглашал к себе, он не шел; признавал в этот день только семью. Помню веселые праздничные приготовления. Все

как полагается, одеты в лучшие туалеты. Шли чинно, и Коля всегда между матерью и женой. Шли в царскосельскую дворцовую церковь, которая в этот высокоторжественный праздник была всегда открыта для публики.

В то же время поэт был очень суеверен. Верно, Абиссиния заразила его этим. Он до смешного подчас был суеверен, что часто вызывало смех у родных. Помню, когда А. И. переехала в свой новый дом, к ней приехала «тетенька Евгения Ивановна». Тогда она была уже очень старенькая. Тетенька с радостью объявила, что может пробыть у нас несколько дней. В присутствии Коли я сказала П. И.: «Боюсь, чтобы не умерла у нас тетенька. Тяжело в новом доме переживать смерть». На это Коля мне ответил: — «Вы, верно, не знаете русского народного поверья. Купив новый дом, умышленно приглашают очень стареньких, преимущественно больных старичков или старушек, чтобы они умерли в доме, а то кто-нибудь из хозяев умрет. Мы все молодые, хотим еще пожить. И это правда, я знаю много таких случаев и твердо в это верю».

5-го июля 1914 года мы с мужем праздновали пятилетний юбилей нашей свадьбы. Были свои, но были и гости. Было нарядно, весело, беспечно. Стол был красиво накрыт, все утопало в цветах. Посредине стола стояла большая хрустальная ваза с фруктами, которую держал одной рукой бронзовый амур. Под конец обеда без всякой видимой причины ваза упала с подставки, разбилась, и фрукты рассыпались по столу. Все сразу замолчали. Невольно я посмотрела на Колю, я знала, что он самый суеверный: и я заметила, как он нахмурился. Через 14 дней объявили войну. Десятилетний юбилей нашей свадьбы мы с Митей скромно отпраздновали на квартире художника Маковского на Ивановской улице в Петрограде при совсем других обстоятельствах[33]. Все было уже не то, и тогда Коля напомнил нам о разбитой вазе.

День объявления войны застал меня в имении моей матери — Крыжуты, Витебской губернии. Я сейчас же решила ехать к мужу, в Петербург. Приехав туда, поехала на квартиру моих родителей. Отца дома не застала и вообще никого. Оставив записку, помчалась в Царское Село и там узнала, что Коля, движимый патриотическим порывом, записался добровольцем в Л<ей>б Гв<ардии> Уланский полк, с которым был отправлен на фронт. Я сама записалась в Свято-Троицкую общину сестер милосердия. Год проработала в Петербурге в лазарете, а затем была отправлена в перевязочный отряд при 2-й финляндской дивизии. В этой дивизии мой муж был в пехотном полку, был награжден «Владимиром с мечами», пробыл три года на фронте и был силь-

но контужен. Коля уже в начале войны успел настолько отличиться, что был дважды награжден георгиевским крестом за храбрость [34]. Для поэта война была родная стихия, и он утверждал: «и воистину светло и свято / Дело величавое войны. / Серафимы ясны и крылаты / За плечами воинов видны...» [35] Несколько раз Коля приезжал на несколько дней в отпуск и раза два-три наши отпуска совпадали. Мы, все трое «фронтовые», как называла нас Аня (племянница), делились впечатлениями. Было метко сравнение поэта:

«Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет;
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед» [36].

Как отец, Коля был очень заботлив и нежен. Он много возился со своим первенцем Левушкой, которому часто посвящал весь свой досуг. Когда Левушке было 7—8 лет, он любил с ним играть, и любимой игрой была, конечно, война. Коля с бумерангом изображал африканских вождей. Становился в разные позы и увлекался игрой почти наравне с сыном. Богатая фантазия отца передалась и Левушке. Их игры часто были очень оригинальны. Любил Коля и читать сыну и сам много ему декламировал. Ему хотелось с ранних лет развить в сыне вкус к литературе и стихам. Помню, как Левушка мне часто декламировал наизусть «Мика», которого выучил, играя с отцом. Все это происходило уже в Петербурге, когда мы жили вместе. Часто к нам приходили мои племянники и дети Чудовского. Вся детвора всегда льнула к доброму дяде Коле (так они его называли) и для каждого из них он находил ласковое слово. Помню, как он хлопотал и суетился, украшая елку, когда уже ничего не было и все доставалось с неимоверными усилиями. Но он все же достал тогда детские книги, которыми награждал всю детвору. Удалось ему достать и красивую пышную елку. И веселились же дети, а, смотря на них, и взрослые, в особенности сам Коля!

В 1917 г. Коля должен был отправиться на Салоникийский фронт. Он поехал в Париж через Финляндию и Швецию, но, прибыв в Париж, был оставлен там в распоряжении представителя Временного Правительства, чем был сильно огорчен. Там он пробыл год [37].

В 1918 году он записался на Месопотамский фронт, но для этого должен был поехать в Англию. Это было в начале года. Но, увы! и тут ему не удалось уехать в действующую армию, в Месопотамию. В Лондоне он пробыл несколько месяцев и весной вернулся через Мурманск в Петербург [38]. Не успел Коля после дол-

гих своих скитаний по загранице вернуться, как сразу окунулся с головой в свой литературный мир. Единственное, что он действительно горячо любил и чему радовался всей душой, это только одну поэзию. Он был всецело поэт.

В конце 1918 года Коля был членом Литературного кружка и работал в Доме Литераторов [39]. В этом году он разошелся с Анной Ахматовой [40].

В 1919 году поэт преподавал во многих литературных студиях, в Институте Истории Искусства [41], в Институте Живого Слова [42]. Я поступила слушательницей в Институт Истории Искусства на археологический факультет к проф. Струве, и часто заходила слушать Колю. Он читал очень интересно.

В 1919 [43] году Коля женился вторым браком на Анне Николаевне Энгельгардт. После того, как семье Гумилевых пришлось покинуть свой дом в Царском Селе с его чудной библиотекой, они переехали в Петербург. Художник Маковский предложил Коле временно свою квартиру на Ивановской улице. Мы все соединились кроме Александры Степановны Сверчковой. Времена стали тяжелые. Анне Ивановне трудно было добывать продукты, стоять в очередях, и Коля просил меня взять на себя хозяйство. Анна Николаевна, — в семье называвшаяся Ася, — была еще слишком молода. Помню, как однажды Коля, такой бодрый и веселый, пришел к мужу в кабинет и пригласил нас в Тенишевское училище [44] на литературное утро. Выступали там — Коля, А. А. Блок, жена Блока — Любовь Дмитриевна и молодые поэты. Зал был переполнен. Любовь Дмитриевна в первый раз публично прочла «Двенадцать». Когда она продекламировала последние слова поэмы «В белом венчике из роз, впереди — Исус Христос» — в зале поднялся сильный шум. Одни громко аплодировали, другие шикали, свистели, громко кашляли. Творилось что-то ужасное! Зал еще бушевал, когда мы увидели с мужем, что на эстраду не спеша поднимается наш Коля. Мне было за него както не по себе. Мы сильно за него волновались. Коля поднялся на эстраду и стал. Он стоял спокойно, выдержанно. Ждал, пока публика перестанет бушевать. Мало помалу шум улегся. Коля подождал еще некоторое время. И тогда когда все успокоились, он стал читать свои «Персидские газеллы». После него выступил А. Блок. Только на следующий день Коля нам рассказал, что А. Блок отказался сейчас же после поэмы «Двенадцать» выйти на эстраду. Тогда Коля решил его выручить и вышел раньше времени, не по программе.

В 1920 году нам пришлось разъехаться. Муж получил назначение в Петергоф, а Анна Ивановна осталась жить с Левушкой,

Колей и Асей, которые переехали на Преображенскую улицу № 5. В это время Ася ожидала прибавления семейства, чему Коля был очень рад и говорил, что его «мечта» иметь девочку, и когда маленькая Леночка родилась на свет Божий [45], доктор, взяв младенца на руки, передал его Коле со словами: «Вот ваша мечта».

В 1921 г. последний раз мой муж, Коля и я встретили новый год вместе. А. И. с Левушкой и Асей уехали в Бежецк, и Коля остался один. В Бежецке легче было достать продукты, что для Левушки и Аси было очень важно. Новый год — это уже семейный праздник и мы трое его хотели встретить вместе. Встретили мы новый год очень оживленно и уютно. Никто из нас не предполагал, что этот год будет для нас трагическим, что это последний раз, что мы все вместе встречаем новый год.

Помню, как тогда я по вечерам приходила в кабинет к Коле обсуждать с ним меню на следующий день. Застала его сидящим в большом глубоком кресле всегда с пером в его «как точеной руке» [46]. Он всегда сосредоточенно обсуждал все со мною, внимательно выслушивая, что я ему говорила. Когда я теперь отдаюсь воспоминаниям о моей совместной жизни с ним, то он представляется мне, каким я его видела в эти последние памятные мне дни. Бодрый, полный жизненных сил, в зените своей славы и личного счастья со своей второй хорошенькой женой, всецело отдававшийся творчеству. Ни тяжелые годы войны, ни еще более тяжелая обстановка того времени не изменили его морального облика. Он был все таким же отзывчивым, охотно делившимся с каждым всем, что он имел. Как часто приходили в дом разные бедняки! Коля никогда не мог никому отказать в помощи.

В последний раз в жизни мне пришлось видеть Колю в самом конце июля 1921 года (1-го августа я уехала с больным мужем). Муж очень плохо себя чувствовал и просил меня зайти к Коле и принести привезенные им письма от Анны Ивановны. Коля, будучи у нас утром, забыл их захватить. Когда я пришла к нему, он меня встретил на лестнице и сказал: «А я как раз собирался к вам с письмами мамы. Какой сегодня чудный солнечный день, пройдемтесь немного, а потом зайдем вместе к Мите». И мы пошли прямо по Преображенской улице к Таврическому саду. Гуляя по вековым аллеям роскошного сада, разговорились; затем сели под дуб на скамейку отдохнуть. Тут поэт разоткровенничался. Первый раз за всю мою двенадцатилетнюю жизнь в их доме, он был со мною откровенен. Сначала он рассказывал о путешествии, потом перешел на свои взгляды на жизнь, на брак, много говорил о своих душевных переживаниях и о тех минутах одиночества, когда, уйдя в себя, он думал о Боге.

«Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога» [47].

Потом стал расспрашивать меня о моей жизни, о моей любви к мужу и спросил, была ли я с ним счастлива за эти двенадцать лет. На мой утвердительный ответ и под влиянием этой интимной беседы, Коля стал мне декламировать, как сейчас помню, свое стихотворение «Соединение»:

«Луна восходит на ночное небо.
По озеру вечерний ветер бродит,
Целуя осчастливленную воду.
О, — как божественно соединенье
Извечно созданного друг для друга —
Но люди, созданные друг для друга,
Соединяются, увы, так редко!» [48]

Потом мы медленно, молча, пошли домой. Такого бесконечно грустного Колю я никогда не видела. Это была последняя в жизни прогулка с Колей. Она надолго осталась у меня в памяти. Тогда мне и в голову не могло прийти, что его мысли омрачаются предчувствием скорой гибели и что он думал о «пуле, что его с землею разлучит» [49].

25-го августа 1921 года трагически погиб наш талантливый поэт Николай Степанович Гумилев [50]. Мы узнали об этом из газет. На здоровье моего бедного тяжело больного мужа гибель единственного любимого брата сильно подействовала. Он проболел еще некоторое время и тихо скончался. Несмотря на дружеские отношения с братом, поэт скрыл от него, от всей семьи и даже от матери, с которой был так откровенен, свое участие в заговоре.

А. С. СВЕРЧКОВА

Записи о семье Гумилевых

(отрывок)

МИТЯ И КОЛЯ

Митя и Коля были братьями-погодками. Как по наружности, так и по характеру они были совершенно не похожи друг на друга. Митя с самых ранних лет отличался красотой, имел легкомысленный характер, был аккуратен, любил порядок во всем и охотно заводил знакомства. Коля, наоборот, был застенчив, неуклюж, долго не мог ясно произносить некоторых букв, любил животных и не признавал порядок ни в вещах, ни в одежде. В то время как Митя увлекался приключенческими романами, Коля читал Шекспира или журнал «Природа и люди». Митя на подаренные деньги покупал лакомства, Коля — ежа или белых мышей. Выходить к гостям он терпеть не мог и уклонялся от новых знакомств, предпочитая общество морских свинок или попугая. В самом раннем детстве он едва не лишился глаза из-за недосмотра няньки. Старые товарищи отца его, Степана Яковлевича, возвращаясь из плавания, часто привозили ему небольшие бочонки с вином из-за границы. Случилось, что привезли бочонок хересу. Степан Яковлевич и Анна Ивановна разлили вино по бутылкам, чтобы возвратить тару, крепко закупорили и убрали бутылки в подполье. Это доглядела нянька; каждый вечер, когда господа ложились спать, она доставала бутылку, отбивала горлышко и напивалась пьяная. В 12 часов обыкновенно она носила Колю матери покормить ребенка, и затем он спал спокойно в колясочке до 6 утра. Но новое вино оказалось крепче марсалы. Вернувшись от матери с ребенком, нянька не положила в колясочку, а опустила мимо, причем ребенок упал лицом на отбитый край бутылки. Страшный крик разбудил всех. Все лицо Коли было в

крови, и отец думал, что поврежден глаз. К счастью, была рассечена бровь, и шрам остался на всю жизнь.

В мальчике рано проснулась любовь к поэзии, он стал глубоко вдумываться в жизнь, его поразили слова в Евангелии: «вы боги»[1]... и он решил самоусовершенствоваться. Живя в «Березках»[2], он стал вести себя совершенно непонятно: пропадал по суткам, потом оказывалось, что он вырыл себе пещеру на берегу реки и проводил там время в посте и раздумье. Он пробовал даже совершать чудеса!.. Разочаровавшись в одном, он тотчас же хватался за другое, занимался астрономией, для чего проводил ночи на крыше, делал какие-то таинственные вычисления и опыты, не посвящая никого в свои занятия. Но были у него и другие дела, не менее важные. Так, например, будучи учеником 8 класса, Коля обратился к сестре Шуре[3], с которой был очень дружен, и просил ее помочь его товарищу похитить девицу, ученицу 7 класса в Рязани, дочь инспектора. Сестра должна была приютить беглецов и в течение хотя бы двух недель продержать тайно в своей комнате. Много надо было употребить хитрости и тактичности, чтобы отговорить друзей от рискованного дела и настоять на том, что прежде надо всем троим выдержать переэкзаменовки. Страсть к путешествиям тоже рано начала волновать душу Коли. Ему хотелось ехать в неизведанные страны, где еще не ступала нога европейца. Для этой цели он начал тренироваться: много плавал, нырял, стрелял без промаха, но охотиться не любил: ему жаль было убивать беззащитных птиц и животных. Ходить пешком много он не мог: у него были, как он говорил, мягкие ноги, но ездить верхом мог сколько угодно, даже спал в седле.

После окончания гимназии и смерти отца Николай Степанович поехал в Париж и прослушал курс лекций в Сорбонне, но шумный город ему наскучил, его потянула к себе Африка с ее неисследованными — белыми на карте — местностями. К этому времени относится его знакомство с А<нной> А<ндреевной> А<хматовой>[4].

Женитьба не охладила его стремление путешествовать. Получив от матери деньги, Николай Степанович поехал в Абиссинию в качестве простого путешественника и, вернувшись оттуда, решил предпринять второе путешествие, запасшись нужными бумагами от Академии Наук.

В 1913 г. Николай Степанович поехал вторично, пригласив в качестве фотографа и препаратора племянника Колю Маленького. Это путешествие оба они описали в своих дневниках, которые, к сожалению, сохранились не полностью. Особенно жаль трудов Коли Маленького, который, будучи смертельно больным,

все-таки описывал очень подробно все приключения, случавшиеся с ним в странах Галла. Эту рукопись у него купил издатель, но во время революции и издатель, и рукопись с многочисленными снимками пропали. Н. С. и в дикой Африке никогда не терял присутствия духа. Так — рассказывал Коля Маленький — понадобилось им найти человека — проводника, знающего французский язык. Отцы иезуиты прислали несколько молодых людей, но никто из них не пожелал идти в неизведанные места к дикарям. Нашелся один — Фасика — который даже знал несколько слов по-русски. Но вот беда: его не пускала тетка, и в то время, когда надо было выступать каравану, прислала людей, чтобы его увести. Начался спор. Фасику тянули вправо, тянули влево, и неизвестно, чем бы это все кончилось, если бы вдруг не появился какой-то абиссинец, размахивавший палочкой над головой. Н. С., долго не думая, вырвал у него из рук палочку и замахнулся на него. «Что вы, что вы! — закричал Фасика, — ведь это ж судья!» Все кончилось вполне благополучно, судья рассмотрев бумаги, разрешил взять переводчика и даже подарил Н. С. свою палочку, знак своего могущества, после чего все отправились к тетке Фасика, где засиделись до заката солнца. Как везде в тропических странах, сразу же опустилась полная темнота. Возвращались в лагерь при свете факелов, и Коля М. вдруг обнаружил, что Н. С. где-то отстал. Как найти его в непроницаемой тьме среди зарослей, когда кругом слышны рычания зверей и хохот гиен? Оказалось, что он устал, сел отдохнуть и нечаянно уснул.

В другой раз подошли они к реке Уаби. Вместо моста была устроена переправа таким образом: на одном берегу и на противоположном росли 2 дерева, между ними был протянут канат, на котором висела корзина. В нее могли поместиться 3 человека и, перебирая канат руками, двигать корзинку к берегу. Н. С. очень понравилось такое оригинальное устройство. Заметив, что деревья подгнили или корни расшатались, он начал сильно раскачивать корзинку, рискуя ежеминутно упасть в реку, кишащую крокодилами. Действительно, едва они вылезли из корзинки, как одно дерево упало и канат оборвался.

В пути караван Н. С. встретился с двумя абиссинцами, которые шли к св. Гуссейну, чтобы он помог им отыскать пропавшего мула. Н. С. заинтересовался и повел караван к жилищу пророка. По дороге туземцы рассказывали ему много чудесного: как святой превратил неприятельское войско в камни, как гора перешла вслед за святым со своего места на новое и т. д.

Гуссейн принял европейцев с почетом, остался доволен поднесенными подарками, позволил им все осмотреть, но приказал

зорко следить, чтобы они ничего не взяли, ни одного камушка, ни одной тряпочки.

Для испытания греховности человека служили 2 больших камня, между которыми был узкий проход. Надо было раздеться донага и пролезть между камнями в очень узкий проход. Если кто застревал — он умирал в страшных мучениях: никто не смел протянуть ему руку, никто не смел подать ему кусок хлеба или чашку воды. В этом месте валялось немало черепов и костей. Как не отговаривал Коля Маленький, Н. С. все-таки рискнул сделать опыт — пролезть между камнями. Коля М. говорил, что он боялся за дядю, как никогда в жизни! Все кончилось благополучно и Коля М. поспешил увести караван подальше, пока дядюшка не выдумал еще какого-нибудь «опыта». Однажды на них напало стадо буйволов. Их спасло только то, что дикие животные испугались, увидя лицо белого человека и повернули обратно. В другой раз они подверглись нападению обезьян, забравшись слишком глубоко в чащу леса. Коля Маленький побывал в зубах крокодила и спасся только благодаря своей находчивости, а мул, на котором он ехал, погиб.

Во время своего первого путешествия Н. С. заболел тропической малярией, во второй раз этой болезни подвергся Коля Маленький, и только доктор-абиссинец спас его от смерти.

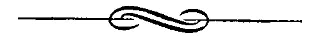
Наступил 1914 г. Началась война с Германией. Н. С. из-за глаз не был призван, точно так же, как и Коля М., но они оба были патриоты и не могли оставаться в тылу: они записались вольноопределяющимися в лейб-гвардии кирасирский полк, стоящий в Царском Селе. Обоих их откомандировали в Школу прапорщиков. Н. С. назначили на фронт, а Колю М. по слабости легких оставили в тылу. Взятка писарю — и вместо «негоден» поставили «годен», и Коля М. отправлен в полк. Отравленный ядовитыми газами, контуженный, он вернулся домой. Н. С. не был ни ранен, ни контужен, но за свою безумную смелость заслужил 2 Георгия и был направлен во Францию для успокоения наших солдат, бывших там с начала войны. Н. С. совершенно разошелся с Ахматовой и записался с Анной Николаевной, урожденной Энгельгардт. Он надеялся, что молоденькая девушка (кто говорил, что дочка Бальмонта) [5] более мягкого характера скорее составит счастье его жизни. Но он глубоко ошибся: Ася была мелочна, глупа, жадна и капризна. Во время голода 1920—21 гг. он прислал ее с дочкой Леночкой в Бежецк [6] и стал высылать миллионы на содержание жены и дочери, но Ася капризничала, требовала разнообразия в столе, а взять было нечего: картофель и молочные продукты, даже мясо с трудом можно было достать.

Ася плакала, впадала в истерику, в то время как Леночка, стуча кулачком в дверь, требовала «каки», т. е. картофеля. Своими капризами Ася причинила Анне Ивановне много неприятностей и даже болезней. Чтобы получить от мужа лишние деньги, она писала ему будто бы брала у Александры Степановны в долг и теперь по ее «неотступной» просьбе, должна ей возвратить. Выяснилось, что все это выдумки, и Николай Степанович взял ее обратно в СПб.

Там она устроилась играть пажей в каком-то театре и танцевать.

«Знаешь, Шура, — сказала она в 1924 году Александре Степановне, приезжавшей туда на курсы, — когда я узнала о трагической смерти Коли, я даже плохо танцевала». После этого Александра Степановна с ней больше не виделась.

<...> Трагическая смерть Николая Степановича очень сильно поразила семью в Бежецке. Александра Степановна, которая первая узнала из газет об этом, сразу лишилась рассудка. «Как я скажу маме?» — твердила она, бегая по комнате и ломая руки, и ничего не слушала, кто говорил, что Анна Ивановна уже все знает. Только один Лева * мог ее успокоить. Наконец, доктор дал ей снотворного, и она затихла. У Варвары Ивановны сделался потрясающий озноб, и она слегла и умерла 2/XII того же года. Что касается до Анны Ивановны, то кто-то уверил ее, что Николай Степанович не такой человек, чтобы так просто погибнуть, что ему удалось бежать, и он, разумеется, при помощи своих друзей и почитателей, проберется в свою любимую Африку. Эта надежда не покидала ее до смерти. <...>



* Лев Николаевич Гумилев *(ред.)*.

В. С. СРЕЗНЕВСКАЯ

Дафнис и Хлоя

(отрывок)

<...> С Колей Гумилевым, тогда еще гимназистом седьмого класса, Аня познакомилась в 1904 году, в сочельник. Мы вышли из дому, Аня и я с моим младшим братом Сережей, прикупить какие-то украшения для елки, которая у нас всегда бывала в первый день Рождества. Был чудесный солнечный день. Около Гостиного двора мы встретились с «мальчиками Гумилевыми»: Митей, старшим, — он учился в Морском кадетском корпусе, — и с братом его Колей — гимназистом императорской Николаевской гимназии.

Я с ними была раньше знакома, у нас была общая учительница музыки — Елизавета Михайловна Баженова. Она-то и привела к нам в дом своего любимого Митю и уже немного позже познакомила меня с Колей. Встретив их на улице, мы дальше пошли уже вместе, я с Митей, Аня с Колей, за покупками, и они проводили нас до дому. Аня ничуть не была заинтересована этой встречей, а я тем менее, потому что с Митей мне всегда было скучно; я считала (а было мне уже тогда пятнадцать!), что у него нет никаких достоинств, чтобы быть мною отмеченным.

Но, очевидно, не так отнесся Коля к этой встрече. Часто, возвращаясь из гимназии, я видела, как он шагает вдали в ожидании появления Ани. Он специально познакомился с Аниным старшим братом Андреем[1], чтобы проникнуть в их довольно замкнутый дом. Ане он не нравился; вероятно, в этом возрасте девушкам нравятся разочарованные молодые люди, старше двадцати пяти лет, познавшие уже много запретных плодов и пресытившиеся их пряным вкусом. Но уже тогда Коля не любил отступать перед неудачами. Он не был красив — в этот ранний период он был несколько деревянным, высокомерным с виду и очень неуверенным в себе внутри. Он много читал, любил фран-

цузских символистов, хотя не очень свободно владел французским языком, однако вполне достаточно, чтобы читать, не нуждаясь в переводе. Роста высокого, худощав, с очень красивыми руками, несколько удлиненным бледным лицом, — я бы сказала, не очень заметной внешности, но не лишенной элегантности. Так, блондин, каких на севере у нас можно часто встретить.

Позже, возмужав и пройдя суровую кавалерийскую военную школу, он сделался лихим наездником, обучавшим молодых солдат, храбрым офицером (он имел два Георгия за храбрость), подтянулся и, благодаря своей превосходной длинноногой фигуре с широкими плечами, был очень приятен и даже интересен, особенно в мундире. А улыбка и несколько насмешливый, но милый и не дерзкий взгляд больших, пристальных, чуть косящих глаз нравилась многим и многим. Говорил он чуть нараспев, нетвердо выговаривая «р» и «л», что придавало его говору совсем не уродливое своеобразие, отнюдь не похожее на косноязычие.

Мне нравилось, как он читает стихи, и мы всегда просили его об этом. Он часто бывал у нас, и когда я была уже замужем, очень подружился с моим мужем, а по старой памяти и со мною. И наша ничем не омраченная дружба (я знала его с десятилетнего возраста) прошла сквозь всю жизнь, вплоть до трагической гибели Николая Степановича. С Аней тоже длилась всю жизнь.

Но вернемся к ранней юности. В 1905 году Горенко уехали из Царского Села по семейным обстоятельствам [2]. И этот короткий промежуток наших жизней держался только на переписке, к сожалению, затерянной нами.

Аня никогда не писала о любви к Гумилеву, но часто упоминала о его настойчивой привязанности, о неоднократных предложениях брака и своих легкомысленных отказах и равнодушии к этим проектам. В Киеве у нее были родственные связи, кузина, вышедшая позже замуж за Аниного старшего брата Андрея [3]. Она, кажется, не скучала. Николай Степанович приезжал в Киев. И вдруг, в одно прекрасное утро, я получила извещение об их свадьбе. Меня это удивило. Вскоре приехала Аня и сразу пришла ко мне. Как-то мельком сказала о своем браке, и мне показалось, что ничего в ней не изменилось; у нее не было совсем желания, как это часто встречается у новобрачных, поговорить о своей судьбе. Как будто это событие не может иметь значения ни для нее, ни для меня. Мы много и долго говорили на разные темы. Она читала стихи, гораздо более женские и глубокие, чем раньше. В них я не нашла образа Коли. Как и в последующей лирике, где скупо и мимолетно можно найти намеки о ее муже, в отличие от его лирики, где властно и неотступно, до самых последних дней

его жизни, сквозь все его увлечения и разнообразные темы маячит образ жены. То русалка, то колдунья, то просто женщина, таящая «злое торжество»:

И, тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.

Стихотворение «У камина» стоит того, чтобы процитировать его полностью в подтверждение моих высказываний, основанных не только на впечатлениях, но и на признаниях и фактах.

Конечно, они были слишком свободными и большими людьми, чтобы стать парой воркующих «сизых голубков». Их отношения были скорее тайным единоборством. С ее стороны — для самоутверждения как свободной от оков женщины; с его стороны — желание не поддаться никаким колдовским чарам, остаться самим собою, независимым и властным над этой вечно, увы, ускользающей от него женщиной, многообразной и не подчиняющейся никому. Я не совсем понимаю, что подразумевают многие люди под словом «любовь». Если любовь — навязчивый, порою любимый, порою ненавидимый образ, притом всегда один и тот же, то смею определенно сказать, что если была любовь у Николая Степановича, а она, с моей точки зрения, сквозь всю его жизнь прошла, — то это была Ахматова. Оговорюсь: я думаю, что в Париже была еще так называемая «Синяя звезда» [4]. Во всяком случае, если нежность — тоже любовь, то «Синяя звезда» была тоже им любима, и очень нежно. Остальное, как бы это ни называлось, вызывало у него улыбку и шутливый тон.

Но разве существует на свете моногамия для мужчин? Я помню, раз мы шли по набережной Невы с Колей и мирно беседовали о чувствах женщин и мужчин, и он сказал: «Я знаю только одно, что настоящий мужчина — полигамист, а настоящая женщина моногамична». — «А вы такую женщину знаете?» — спросила я. «Пожалуй, нет. Но думаю, что она есть», — смеясь, ответил он. Я вспомнила Ахматову, но, зная, что ему будет это больно, промолчала.

У Ахматовой большая и сложная жизнь сердца — я-то это знаю, как, вероятно, никто. Но Николай Степанович, отец ее единственного ребенка, занимает в жизни ее сердца скромное место. Странно, непонятно, может быть, и необычно, но это так.

Великий сердцевед Л. Н. Толстой отметил эту черту в Анне Карениной. Но не надо аналогий, они ни к чему. Люди очень различны, в этом повинны и жизнь и время. И несмотря на то, что часто в больших и сложных биографиях обычно звучит тема «роковой любви», как у Пушкина, Байрона, Тютчева, Блока и даже

Лермонтова, — не будем до поры до времени касаться ее! А пожалуй, у меня есть что сказать о ней... Так уж мне довелось вчитаться в чужие жизни. Могу сказать еще то, что знаю очень хорошо: Гумилев был нежным и любящим сыном, любимцем свой умной и властной матери, и он, несомненно, радовался, что его сын растет под крылом, где ему самому было так хорошо и тепло.

Знаю, как он звонил в клинику, где лежала Аня (самую лучшую тогда клинику профессора Отто, очень дорогую и очень хорошо обставленную, на Васильевском острове). Затем, по окончании всей этой эпопеи, заехал за матерью своего сына и привез их обоих в Царское Село к счастливой бабушке, где мы с мужем в те же дни обедали и пили шампанское за счастливое событие... Все как полагается.

Смею высказать еще одну до конца продуманную мною мысль: не признак ли это мужского характера — совмещать в себе много крайностей, иногда совершенно полярных, и, несмотря на эти крайности, иметь свое глубокое чувство единого, самого заветного, самого нужного — одного.

Рождение сына очень связало Анну Ахматову. Она первое время сама кормила сына и прочно обосновалась в Царском.

Не думаю, что тогда водились чудаки-отцы, катающие колясочку с сыном, — для этого были опытные няни. И Коля был как все отцы, навещал своего сына всякий раз, когда это было возможно, и, конечно, был не хуже, если не лучше многих образцовых отцов. Разве все эти нити не могут называться любовью? Роли отцов и матерей так различны, особенно в первые годы ребенка. Понемногу и Аня освобождалась от роли матери в том понимании, которое сопряжено с уходом и заботами о ребенке: там были бабушка и няня. И она вошла в обычную жизнь литературной богемы, Ни у того, ни у другого не было никаких поводов к разлуке или разрыву отношений, но и очень тесного общения вне позиции (да и то так различно понимаемой) тоже не было.

У Ахматовой под строками всегда вполне конкретный образ, вполне конкретный факт, хотя и не называемый по имени. Гумилев — поэт раздумий и предчувствий. Может быть, в этом жутком мире он если и не знал, то провидел свою трагическую судьбу.

...Сидя у меня в небольшой темно-красной комнате, на большом диване, Аня сказала, что хочет навеки расстаться с ним. Коля страшно побледнел, помолчал и сказал: «Я всегда говорил, что ты совершенно свободна делать все, что ты хочешь». Встал и ушел.

Много ему стоило промолвить это... ему, властно желавшему распоряжаться женщиной по своему усмотрению и даже по прихоти. Но все же он сказал это!

Ведь во втором браке, меньше чем через год, он отправил юную жену к своей маме в Бежецк, в глушь, в зиму, в одинокую и совсем уж безрадостную жизнь! Она была ему «не нужна». Вот это тот Гумилев, который только раз (но смертельно) был сражен в поединке с женщиной. И это-то и есть настоящий, подлинный Гумилев.

Не знаю, как называют поэты или писатели такое единоборство между мужчиной и женщиной... Если это любовь, то как она непохожа на то, что обычно описывают так тщательно большие сердцеведы. У Гумилева была холодная душа и горячее воображение. Ему не хотелось иметь в своей жизни просто спокойную, милую, скромную жену, мать нескольких детей, хозяйку дома... А возможно, что только так он нашел бы другую судьбу. Но у человека ведь всего одна судьба — его судьба, и праздные догадки ни к чему.

Во всяком случае, брак Гумилева был браком по своей *воле* и по *своей* любви... А что его нельзя назвать счастливым браком... Пушкин не без горечи сказал: «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» [5] Правда, покоя у Коли было мало, но воли много. А у Ахматовой? Женщины с таким свободолюбием и с таким громадным внутренним содержанием, мне думается, счастливы только тогда, когда ни от чего и, тем более, ни от кого не зависят. Она не зависела от своей свекрови, не зависела от мужа. Она рано стала печататься и имела свои деньги. Но счастливой я ее никогда не видела... <...>

Е. Б. ЧЕРНОВА

Незабываемые годы

Моя бабушка — Агата Ивановна — сестра Анны Ивановны Львовой (в замужестве Гумилевой), родилась в имении Слепнево Бежецкого уезда, Тверской губернии. В середине 60-х годов она вышла замуж за Владимира Павловича Покровского. В мае 1872 года у них родился единственный сын — Борис — мой отец.

В 1897 году бабушка находилась в Курске. Там она неожиданно заболела. Говорили, что она заразилась черной оспой в церкви. Она лежала одна в комнате на втором этаже дома, и к ней никто не подходил, так как боялись заразиться этой страшной болезнью. Ее предупредили: «Когда будете умирать, то постучите ножкой». Об этой страшной трагедии сообщили отцу и он поехал к ней. Бабушку он застал еще живой. Она умерла на его руках и он похоронил ее.

После смерти бабушки многие годы отец жил в семье Гумилевых. Братья Николай и Дмитрий относились к нему очень тепло. И несмотря на то, что отец был старше их на 10 лет, они обращались к нему на «ты», он учился с ними в одной гимназии [1].

Помню, отец рассказывал мне, как однажды у Коли появилась идея — разрисовать свою комнату под морское дно. Это предложение нашло отклик у брата. Они где-то раздобыли краски и стали размалевывать стены. Это художество увидел их отец — Степан Яковлевич и, естественно, пресек осуществление их фантазии.

По рассказам отца я замечала, что он хорошо знает русскую литературу. Видимо, творчество русских писателей было в семье Гумилевых насущным хлебом, без которого не обходился ни один день. И если кто-то из братьев учился плохо, то это потому, что они были гуманитарами.

После окончания гимназии Борис Владимирович поступил из-за отсутствия материальных средств в юнкерское училище. В каникулы приходил к Анне Ивановне в гости.

Семья Гумилевых всегда жила в достатке. Глава семьи Степан Яковлевич был человеком деятельным. Он купил болотистые, непролазные земли — сейчас это станция Поповка, осушил их, а затем стал продавать их под небольшие участки. В Царском Селе они имели собственный дом и службы. Там была неплохая библиотека, книги которой любил читать Борис Владимирович.

В 1898 году мой отец женился на Серафиме Николаевне Голобовой [2]. Через год родилась я. У моей матери был тяжелый характер. Отца она не любила. Ко мне относилась очень холодно из-за того, что я была похожа на отца. С родственниками Бориса Владимировича не дружила. А отец, наоборот, все свободное время проводил со мной, сочинял специально для меня сказки, выписывал различные журналы, рассказывал о наших родных, знакомых, например о Машеньке Кузьминой-Караваевой, называя ее «светлым ангелом», и о других.

В 1910 году летом мы всей семьей переехали в Петербург, где отец получил новое назначение и стал работать в Главном штабе. Мы сняли квартиру на Кавалергардской улице. Комнаты еще не все были заняты. Когда пришла я, то неожиданно увидела незнакомых людей. Они стали ласково называть меня «Леля» и обнимать. Выяснилось, что это сестры моей бабушки — Варвара Ивановна и Анна Ивановна. Они подарили мне коробку конфет.

Анна Ивановна спросила меня: где я учусь? Я ей ответила, что закончила такой-то класс и хочу учиться в институте. Она возразила: «Зачем, будь как все барышни». Я была удивлена этим советом.

После этой встречи мы часто ездили в Царское Село, где жила семья Гумилевых. В их двухэтажном доме на первом этаже располагались: большая гостиная (в ней стояла старинная мебель красноватого тона), столовая и отдельная комната, в которой находились чучела зверей и выставка трофеев. Там меня особенно поразила с приподнятыми передними лапами пантера, которую Маруся Сверчкова называла «вонючкой».

На втором этаже были расположены жилые комнаты: отдельно у Александры Степановны с Марусей, у Коли Маленького, у Николая Степановича, у Анны Андреевны и у Анны Ивановны. Когда я приходила, Александра Степановна принимала меня очень радушно. Я помню, как она мне показывала картины своего мужа...

К ним в гости часто приезжал внук Варвары Ивановны — Федя Лампе[3]. В то время он был мотоциклистом, участвовал в гонках и имел призы. Иногда после соревнований приезжал к Гумилевым. Его сразу же отводили мыться. Потом он делился своими впечатлениями о гонках, обедал и уезжал.

У нас, на Кавалергардской улице, часто бывали Сергей Кузьмин-Караваев (из семьи Варвары Ивановны) и Дмитрий Гумилев со своей женой Анной Андреевной, урожденной Фрейганг. Они жили недалеко от нас: на углу улицы Таврической и Суворовского проспекта. Они недавно заключили брак. И когда бывали одни, то Митя брал свою невесту на руки и они долго смотрели в зеркало, как они выглядят.

Дмитрий рассказывал моему отцу о том, что у Коли серьезный роман. И в последний раз за обедом он заявил, что если не женится на своей любимой девушке, то пустит себе пулю в лоб. А Коля это такой мальчик, который слово свое сдержит.

После этого разговора через некоторое время Николай Степанович привез познакомить свою молодую невесту с нами. И перед нами предстала высокая худенькая девушка. Это была Анна Ахматова. Мою маму удивила небрежность ее одежды. Борты ее блузки были застегнуты английскими булавками. Светский разговор она вести не умела и вела себя так: меня сюда привезли, а вы мне не интересны и я здесь ни при чем. Моей маме она не понравилась.

В 1911 году отец поехал в длительную командировку. Оттуда приехал совсем больной, привез различные подарки: халаты, кимоно... Вскоре встал вопрос о его отставке. Болезнь развивалась очень быстро: он стал многое забывать, с трудом говорить и ходить ему одному было трудно. Поскольку дело было к лету, везти его на курорт было невозможно, так как ему нужна была домашняя помощь, то мама списалась с моими тетями и мы решили на лето свезти его в Слепнево.

Это имение еще недавно принадлежало старшему брату моей бабушки — Льву Ивановичу Львову[4]. Я видела его фотографию у папы. Он был одет в офицерскую морскую форму. У него были бакенбарды. Мы все его звали дядя Леля. Он был участником Севастопольской обороны, имел чин вице-адмирала. После его смерти в 1908 году имение перешло к его сестрам. И Анне Ивановне была дана доверенность на управление этой усадьбой.

В первых числах июня 1912 года мы приехали в город Бежецк, переночевали там у своих дальних родственников и утром отправились в Слепнево. За нами оттуда специально были присланы два экипажа. Дорогой я впервые увидела русские деревни, до это-

го я была только на курортах. Меня поразили огромные, плоские просторы, засеянные хлебами. Каждое селение было огорожено и перед въездом стояли воротца, которые были закрыты. Их нужно было открыть, и тут на звон колокольчика прибегали сельские мальчишки и открывали их.

Когда мы приехали в Слепнево, то маму и отца разместили во флигеле, а я жила в большом усадебном доме. Я помогала ухаживать за отцом: читала ему книги, приносила цветы. Он был уже седой, стал еще хуже говорить. Мою мать он не мог уже называть «Кесерочкой», как называл раньше, а только произносил обрывки слов «Кень» и по ним мы догадывались, о ком идет речь. Здоровье отца было настолько плохое, что он не мог ни раздеваться, ни одеваться. Чтобы его посадить в кресло, нужно было поднять с постели, а это нам было трудно сделать. В этом деле нам помогал кучер. Кажется, его звали Николай. Он был очень хорошим человеком. Я вспоминаю его с чувством большой благодарности.

В комнате, где я жила, была старинная мебель: диван из красного дерева, кресла, обитые красным бархатом или плюшем. Стены были оклеены синей бумагой, на которой красовалось множество рисунков. Рядом была прихожая. В ней стояла клетка с зеленым попугаем. Крестьяне звали его «заморской птицей». Он часто кричал: «Попочка — душечка, попочка — птичка, попочка пить хочет». Когда он начинал надоедать своим криком, приходила Александра Степановна Сверчкова — для нас тетя Шура (сводная сестра Николая Степановича) — и усмиряла его, то есть накрывала его плотной тканью.

Хозяйство в Слепневе вели А. С. Сверчкова и Констанция Фридольфовна Кузьмина-Караваева или, как мы ее звали, тетя Котя. Они руководили всеми домашними делами: вместе ездили на рынок и закупали продукты, следили за уборкой помещений. Александра Степановна была неутомимой труженицей — все хозяйское обеспечение лежало в основном на ней.

А ее дочери Марусе было 17 лет, она была испуганной и забитой девушкой, постоянно говорила: «Тише, тише...». Однажды я предложила ей поиграть в крокет. Она испугалась и сказала: «Не надо, шарик может разбудить бабушку». В Царском Селе она, показывая мне чучела зверей, подводила меня к ним и говорила о них шепотом. В доме ее все жалели и называли Марусей или Мусей. Я никогда не слышала, чтобы ее называли Машей. С этим именем всегда связывалась Маша Кузьмина-Караваева. Маруся была очень болезненной, физически слабой. Длинную прогулку она не в состоянии была совершить. Мы иногда с ней играли, несмотря на возраст, она старше меня была на пять лет.

Сын Александры Степановны — Коля Маленький (его звали так в отличие от Коли Гумилева) был, наоборот, очень крепким и сильным юношей. Когда Анна Андреевна была беременна, ему было поручено от бабушки носить Ахматову на второй этаж дома. Он это задание успешно выполнял.

Между Николаем Степановичем и Колей Маленьким были своеобразные отношения. Коля Маленький был при Николае Степановиче на положении адьютанта. Если старший идет кататься на лошадях, то то же самое младший, если старший идет играть в теннис, то же делает и младший. В общем, Коля Маленький был всегда ведомый. Единственная его инициатива — он купался в тех местах, куда некоторые боялись вступить. От Николая Степановича его отличало то, что он был вне литературы. Я никогда не видела, чтобы он что-нибудь читал или писал. Коля Маленький был своеобразным отражением Николая Степановича. Даже его поездка в Африку объясняется тем, что это в большей степени интересовало Гумилева.

В Слепневе был давно заведенный распорядок дня. Мы вставали в восемь часов утра, в девять шли завтракать. А потом расходились, выполняли различную работу, поручения. В половине второго или в два часа дня — обедали. В четыре-пять часов был полдник или, как мы его называли, «файф о'клок». На стол подавался чай и очень вкусное печенье. В семь часов вечера был ужин. Меня на нем никогда не было. Я или готовилась ко сну или была во флигеле.

В доме придерживались патриархальных традиций XVIII века. Так, например, прежде чем сесть за стол, исполнялся ритуал посадки. Все ждали, пока не сядет на свой стул старшая сестра Анны Ивановны Варвара Ивановна — самый старый человек. Она гримировалась под Екатерину Вторую и очень любила, когда ее с ней сравнивали. Пока Варвара Ивановна не сделает особый знак рукой, за стол никто не садится. Все стоят за своим стулом. Анна Андреевна называла эти традиции «китайской церемонией и XVIII веком». За столом младшее поколение не имело права начинать разговор. Это касалось меня, Коли Маленького, Маруси и даже Анны Андреевны и Николая Степановича. В этой обстановке Анна Андреевна всегда молчала или кратко отвечала на вопросы, которые ей задавали старшие. Помню, как однажды у Николая Степановича и Анны Андреевны после того, как они получили свежие журналы, спросили: «Что о Вас пишут?» Н. Гумилев гордо ответил: «Бранят», а Ахматова сказала сдержанно: «Хвалят». Я не помню, чтобы Анна Андреевна и Николай Степанович читали за столом свои стихи.

Семейная обстановка для Анны Андреевны была мучительной. Мне в этой ситуации было легче. Я была хорошо дрессирована, знала, как нужно поступать в том или ином случае. В Слепневе Ахматова сохраняла петербургский образ жизни. Она шокировала всех тем, что вставала иногда в два часа дня. Ей это добродушно прощали, так как она в это время была беременна. За Анной Андреевной необыкновенно ухаживали: часто носили на руках, не позволяли ей никакую физическую работу. Я видела ее лишь на прогулках. Она была укутана в шаль и ходила тихими шагами со своей очень симпатичной бульдожкой Молли. Держалась она очень уединенно.

Было известно, что Анна Андреевна и Николай Степанович неутомимо трудятся: пишут стихи, ведут огромную переписку. Им в это время не мешали и до обеда они могли свободно заниматься своими литературными делами. А после обеда была развлекательная программа. Вся молодежь, кроме Ахматовой, собиралась на теннисной площадке. Сюда приезжали на лошадях соседи по имению Неведомские. Здесь было весело. Николай Степанович очень любил верховую езду и, видимо, показывал в этом деле свое умение. Помню, как однажды кучер жаловался Анне Ивановне, что Николай Степанович отучает лошадей от езды в упряжке. Я в этих играх и развлечениях не принимала участия. У меня было правило: не путаться под ногами.

Все свое время я проводила во флигеле, читала отцу привезенное из Петербурга собрание сочинений И. Тургенева. Хотя в Слепневе тоже были книги, но я их не видела. Знаю об этом со слов Николая Степановича. Он говорил, что они с женою переплетают потрепанные книги, используя для обложки разнообразные ткани.

Помню, как проходили именины Ольги Александровны Кузьминой-Караваевой. Меня попросили родители, чтобы я ее поздравила. Я принесла ей цветы, поздравила. Меня угостили печеньем, морсом. Я была там недолго.

В Слепневе мы прожили полтора месяца.

Однажды я видела Николая Степановича на одном из поэтических вечеров, который проходил в Доме Литераторов на улице Бассейной в 20-е годы. Он стал читать стихотворение «Либерия», в котором есть такие строчки:

Но не узнанной целых пять дней
Управляла страной обезьяна.

Некоторые, собравшиеся в зале, поняли это как намек на происходящие в стране революционные события. Несколько чело-

век, схватившись за кобуры пистолетов, даже вскочили с места. Но Николай Степанович, несмотря на опасность, продолжал как ни в чем не бывало читать свои стихи. А когда закончил чтение, то дал объяснение, что этот факт никакого отношения к нашим событиям не имеет. Меня очень удивило его самообладание и спокойная, уверенная и сильная интонация голоса.

Б. М. ПОГОРЕЛОВА

Валерий Брюсов и его окружение

(отрывок)

Незабываемое впечатление произвело на меня появление Гумилева [1].

Стоял ясный весенний день. С сестрой Иоанной Матвеевной [2] сидели мы вдвоем за послеобеденным чаем. Из своего кабинета вышел Валерий Яковлевич [3], и не один. Оказалось, у него был гость, которого он и привел с собой. В подобном появлении не было ничего необычайного. Часам к четырем-пяти то и дело заходили литераторы, редакторы, и к ним все уже давно привыкли. Но появившийся в этот день гость оказался необыкновенным. «Гумилев», — представился он сам как-то слишком самоуверенно. Все в нем изумляло. Казался он как-то шире и выше обыкновенных людей. Происходило это, вероятно, от иного, не московского, и даже не российского покроя одежды. Разговор его тоже не был похож на то, что обычно интересовало писателей, по-будничному беседовавших между собой: технические ухищрения писательского ремесла, вопросы гонораров, печатание, стычки авторов с издателями. Гумилев, еще не получив своего стакана чаю, неожиданно и сразу заговорил о той буре, которая поднялась, когда он плыл в последнее воскресенье на заокеанском пароходе, об острове Таити, о совершенстве телосложения негритянок, о парижском балете.

Брюсову, видимо, не нравилась вся эта «экзотика», но, не считая, вероятно, возможным перевести сразу разговор на профессионально-бытовые темы, не покидая чужих краев, он стал говорить о заграничных музеях и выставках... И тут нас всех поразила огромная эрудиция Гумилева. О всемирно известных музеях он принялся говорить, как ученый специалист по истории искусств. О знаменитых манускриптах — как изощренный палеограф. Мы прямо ушам не верили. Куда исчезли «знойные африканские танцы»?

Осенью 1920 года наступили грозные дни террора. Почти ежедневно мы слышали жуткие вести: расстрелян тот-то, арестованы те-то. Помню, однажды вечером нам пришли сказать: «Гумилев расстрелян». Упорно твердили о каком-то заговоре, в котором якобы участвовал несчастный.

У Гумилева есть одно стихотворение. В нем есть такие жутко пророческие строки:

За то, что эти руки, эти пальцы
Не жали плуга, были слишком стройны,
За то, что песни, вечные скитальцы,
Обманывали, были беспокойны...
За все теперь настало время мести... [4]

Быть может, в этих стихах таится самое верное объяснение причин, вызвавших гибель Гумилева.

О. Л. КАРДОВСКАЯ

Воспоминания о Н. С. Гумилеве

(отрывок)

<...> С осени возобновилось наше знакомство с семьей Гумилевых. Н. С. сделал нам официальный визит, а потом мы довольно часто стали бывать друг у друга. Он очень любил визиты, придавал им большое значение и очень с ними считался. Обычно у них собиралось интересное общество писателей и поэтов. Среди гостей нередко присутствовали Ремизов, Ал. Толстой, М. Кузмин, С. Маковский, В. Кривич, Потемкин[1] и др. Большинство приезжало из Петербурга. Н. С. был всегда мил и приветлив и являлся центром внимания. Здесь читались и критически рассматривались готовящиеся к печати стихи и проза. Суждения бывали иногда очень резкими, а споры горячими. Однако сам Н. С. делал замечания большей частью сдержанно и осторожно. К его словам прислушивались и с его мнением очень считались. Он поражал своей исключительной памятью и прекрасным знанием русской классической литературы. Вспоминается, как он однажды спорил с Анненским о каких-то словах в произведении Гоголя и цитировал на память всю вызвавшую разногласие фразу. Для проверки мы взяли том Гоголя и оказалось, что Николай Степанович был прав. Он благоговел перед Пушкиным и также прекрасно его знал. С этих вечеров все уезжали в Петербург обычно с последним поездом, и хозяин всегда сам провожал гостей до вокзала.

Приблизительно в этот период Н. С. написал в мой альбом посвященное мне стихотворение[2], а также акростих в альбом нашей дочери, Кати. Помню, что последняя строфа этого стихотворения заканчивалась такими строками:

> А Вы, Вы скажете мне бойко:
> «Я в прошлом помню только Бойку»[3].

Бойкой звали нашу собачку, с которой Н. С. часто возился.

Бывая у нас, Н. С. много рассказывал о Париже, о вечерах у художницы Кругликовой [4], о своей студенческой жизни. Помню, как он однажды очень серьезно рассказывал о своей попытке вместе с несколькими сорбоннскими студентами увидеть дьявола. Для этого нужно было пройти через ряд испытаний — читать каббалистические книги, ничего не есть в продолжение нескольких дней, а затем в назначенный вечер выпить какой-то напиток. После этого должен был появиться дьявол, с которым можно было вступить в беседу. Все товарищи очень быстро бросили эту затею. Лишь один Н. С. проделал все до конца и действительно видел в полутемной комнате какую-то смутную фигуру. Нам эти рассказы казались очень забавными и чисто гимназическими.

Слушали мы рассказы и о его первой поездке в Африку. Он очень живо описывал весь свой путь, пройденный с караваном, жуткие моменты при охоте на диких зверей, стоянки в пустыне и многое другое. Было очень странно и казалось почти невероятным, чтобы такой болезненный на вид человек мог совершить подобное путешествие.

С. К. МАКОВСКИЙ

На Парнасе «серебряного века»

(отрывок)

На вернисаже «Салона» [1] судьба свела меня и с другим царскоселом, Николаем Степановичем Гумилевым. Кто-то из писателей отрекомендовал его как автора «Романтических цветов». Юноша был тонок, строен, в элегантном университетском сюртуке с очень высоким, темно-синим воротником (тогдашняя мода), и причесан на пробор тщательно. Но лицо его благообразием не отличалось: бесформенно-мягкий нос, толстоватые бледные губы и немного косящий взгляд (белые точеные руки я заметил не сразу). Портил его и недостаток речи: Николай Степанович плохо произносил некоторые буквы, как-то особенно заметно шепелявил, вместо «вчера» выходило у него — «вцера».

В следующий раз он принес мне свой сборник (а я дал ему в обмен только что вышедший второй томик моих «Страниц художественной критики»). Стихотворения показались мне довольно слабыми даже для ранней книжки. Однако за исключением одного — «Баллады» [2]: оно поразило меня трагическим тоном, вовсе не вязавшимся с тем впечатлением, какое оставил автор сборника, этот белобрысый самоуверенно-подтянутый юноша (ему было 22 года). к «Балладе» из «Романтических цветов» я еще вернусь, ее четырехстопные анапесты удивительно перекликаются с тем, что было написано Гумилевым в самом конце жизни.

Юный поэт-царскосел восторженно говорил об Иннокентии Анненском (незадолго перед тем вышли «Тихие песни» Анненского, но я и не подозревал тогда, что псевдоним Ник-то принадлежит известному переводчику Эврипида, недавнему директору Царскосельской гимназии!) [3]. Гумилев бывал у него, помнил наизусть строфы из «трилистников» «Кипарисового ларца» [4], с особой почтительностью отзывался о всеискушенности немолодого

уже, но любившего юношески-пламенно новую поэзию лирика-эллиниста Анненского, и предложил повезти меня к нему в Царское Село.

Мое знакомство с Анненским, необыкновенное его обаяние и сочувствие моим журнальным замыслам (в связи с обещанной М. К. Ушковым[5] помощью) решили вопрос об издании «Аполлона». К проекту журнала Гумилев отнесся со свойственным ему пылом. Мы стали встречаться все чаще, с ним и его друзьями — Михаилом Алексеевичем Кузминым, Алексеем Толстым, Ауслендером. Так образовался кружок, прозванный впоследствии секретарем журнала Е. А. Зноско-Боровским[6] — «Молодая редакция». Гумилев горячо взялся за отбор материалов для первых выпусков «Аполлона», с полным бескорыстием и с примерной сговорчивостью. Мне он сразу понравился той серьезностью, с какой относился к стихам, вообще — к литературе, хотя и казался подчас мелочливо-принципиальным судьей. Зато никогда не изменял он своей принципиальности из личных соображений или «по дружбе», был ценителем на редкость честным и независимым.

Понравилось мне и то, что не принадлежал он, в сущности, ни к какому литературному толку. Его корежило от реалистов-бытовиков, наводнявших толстые журналы, но он считал необходимым бороться и с десятилетним «символическим пленением» русской поэзии, как он говорил. Об «акмеизме» еще не было речи, но несмотря на увлечение Брюсовым, Анненским, Сологубом и прославленными французскими символистами (Бодлером, Ренье, Верленом, Рембо), Гумилева тянуло прочь от мистических туманов модернизма.

Мне самому новый ежемесячник (посвященный главным образом искусствам изобразительным и критике, — на второй год пришлось пожертвовать всей беллетристической прозой) представлялся все меньше примыкающим к одному из тогдашних передовых литературных «течений», будь то декадентство московских «Весов» с Брюсовым у кормила[7], или богоискательство и мифотворчество петербургских новаторов (с Блоком, Вячеславом Ивановым, Мережковскими, Г. Чулковым). Гумилев верил в свою миссию реформатора, в нем ощущалась не только талантливость, но свежесть какой-то поэтической правды.

Стихи были всей его жизнью. Никогда не встречал я поэта до такой степени «стихомана». «Впечатления бытия» он ощущал постольку, поскольку они воплощались в метрические строки. Над этими строками (заботясь о новизне рифмы и неожиданной яркости эпитета) он привык работать упорно с отроческих лет. В

связи отчасти с этим стихотворным фанатизмом, была известная ограниченность его мышления, прямолинейная подчас наивность суждений. Чеканные, красочно-звучные слова были для него духовным мерилом. При этом — неистовое самолюбие! Он никогда не пояснял своих мыслей, а «изрекал» их и спорил как будто для того лишь, чтобы озадачить собеседника. Вообще было много детски-заносчивого, много какого-то мальчишеского озорства в его словесных «дерзаниях» (в критической прозе, в статьях это проявлялось куда меньше, несмотря на капризную остроту его литературных заметок).

Все это вызывало несколько ироническое отношение к Гумилеву со стороны его товарищей по перу. Многие попросту считали его «неумным».

Особенно протестовал Вячеслав Иванов, авторитет для аполлоновцев непререкаемый. Сколько раз корил он меня за слабость к Николаю Степановичу! Удивлялся, как мог я поручить ему «Письма о русской поэзии» [8], иначе говоря — дать возможность вести в журнале «свою линию». «Ведь он глуп, — говорил Вячеслав Иванов, — да и плохо образован, даже университета окончить не мог, языков не знает, мало начитан»... *

В этом, несомненно, была правда... Гумилев любил книгу, и мысли его большей частью были книжные, но точными знаниями он не обладал ни в какой области, а язык знал только один — русский, да и то с запинкой (писал не без орфографических ошибок, не умел расставлять знаков препинания, приносил стихи и говорил: «а запятые расставьте сами!») По-французски кое-как понимал, но в своих переводах французов (напр. Теофиля Готье) поражал иногда невероятными ляпсусами. Помню, принес он как-то один из своих переводов. Предпоследнюю строку в стихотворении Готье «La mansarde» ** (где сказано о старухе у окна — «devant Minet, qu'elle chapitre» [9]), он перевел: «Читала из Четьи-Минеи»... Так и было опубликовано, за что переводчика жестоко высмеял Андрей Левинсон в «Речи» (об этой «стреле» Левинсона напомнил мне, в письме о моей характеристике Гумилева, подтверждая мое мнение о его малообразованности — Георгий Иванов).

Тем не менее я Гумилеву верил; что-то в нем меня убеждало, и я отстаивал его во всех случаях, даже тогда, когда он сам, все

---

* С годами Вячеслав Иванов изменил свое мнение. Мне было приятно много позже (в 1935 г.) в его предисловии к сборнику стихов Ильи Голенищева-Кутузова (изд. «Парабола») прочесть о Гумилеве — «наша погибшая великая надежда».

** «Мансарда» *(фр.)*.

решительнее возглашая акмеизм против символизма, захотел ничем не ограниченной деятельности, завел «Цех поэтов» и стал выпускать тонкими тетрадями свой собственный журнальчик «Гиперборей» *[10]. «Письма о русской поэзии», тем не менее, он продолжал писать, даже (когда мог) в годы войны, на которую с примерным мужеством пошел добровольцем (один из всех сотрудников «Аполлона»). Жест был от чистого сердца, хотя доля позы, конечно, чувствовалась и тут. Позерство, желание удивить, играть роль — были его «второй натурой».

Вот почему мне кажется неверным сложившееся мнение о его поэзии, да и о нем самом (разве личность и творчество поэта не неразделимы?). Сложилось оно не на основании того, чем он был, а — чем быть хотел. О поэте надо судить по его глубине, по самой внутренней его сути, а не по его литературной позе...

Внимательно перечитав Гумилева и вспоминая о нашем восьмилетнем дружном сотрудничестве, я еще раз убедился, что настоящий Гумилев — вовсе не конквистадор, дерзкий завоеватель Божьего мира, певец земной красоты, т. е. не тот, кому поверило большинство читателей, особенно после того, как он был убит большевиками. Этим героическим его образом и до «Октября» [11] заслонялся Гумилев-лирик, мечтатель, по сущности своей романтически-скорбный (несмотря на словесные бубны и кимвалы), всю жизнь не принимавший жизнь такой, как она есть, убегавший от нее в прошлое, в великолепие дальних веков, в пустынную Африку, в волшебство рыцарских времен и в мечты о Востоке «Тысячи и одной ночи».

Наперекор пиитическому унынию большинства русских поэтов, Гумилев хотел видеть себя «рыцарем счастья». Так и озаглавлено одно из предсмертных его стихотворений (в «Неизданном Гумилеве» Чеховского издательства) [12]:

Как в этом мире дышится легко!
Скажите мне, кто жизнью недоволен,
Скажите, кто вздыхает глубоко,
Я каждого счастливым сделать волен.

. . . .

Пусть он придет! Я должен рассказать,
Я должен рассказать опять и снова,
Как сладко жить, как сладко побеждать
Моря и девушек, врагов и слово.

А если все-таки он не поймет,
мою прекрасную не примет веру

---

* В котором появилась его короткая и, на мой взгляд, удачнейшая из драм в стихах — «Актеон» (заняла весь номер «Гиперборея»).

И будет жаловаться в свой черед
На мировую скорбь, на боль — к барьеру!

Таким счастливым «бретером» и увидело его большинство критиков. Недавно попалась мне на глаза написанная перед самой революцией статья весьма осведомленного В. М. Жирмунского о поэтах, преодолевших символизм *. Вот как он характеризует гиперборейца Гумилева: «Уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии “Гиперборея” отличает его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент». «Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием, он редко говорит о переживаниях интимных и личных: как большинство поэтов “Гиперборея”, он избегает лирики любви и природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения — объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — “балладную” форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях он находит зрительное, объективное воплощение своей грезы. Муза Гумилева — это “Муза дальних странствий”»:

Я сегодня опять услышал
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход.
Оттого и солнце дышит,
А земля говорит, поет... [13]

Но действительно до конца, — продолжает Жирмунский, — муза Гумилева нашла себя в «военных» стихах. Эти стрелы в «Колчане» — самые острые. Здесь прямая, простая и напряженная мужественность поэта создала себе самое достойное и подходящее выражение. Война, как серьезное, строгое и святое дело, в котором вся сила отдельной души, вся ценность напряженной человеческой воли открывается перед лицом смерти. Глубоко религиозное чувство сопутствует поэту при исполнении воинского долга:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,

---

* См. наст. изд. *(ред.)*.

Серафимы ясны и крылаты,
За плечами воинов видны... [14]

Четвертью века позже Гумилева окончательно героизировал Вячеслав Завалишин, написавший вступление к собранию его стихотворений, изданных (надо сказать, весьма небрежно) в Регенсбурге [15]. Он замечает: «Николай Гумилев вошел в историю русской литературы как знаменосец героической поэзии:

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду...» [16]

Эта характеристика неверна, если только не поверить поэту на слово, если вдуматься в скрытый смысл его строф (может быть, до конца и не сознанный им самим). Многие хоть и звучат на первый слух, как мажорные фанфары, но когда внимательнее их перечтешь, прикровенный смысл их кажется безнадежно печальным.

Таковы, в особенности, наиболее зрелые стихи Гумилева, которых не знал Жирмунский, когда писал свою статью о «преодолевших символизм»: стихи сборников «К синей звезде» и «Огненный столп». Тут никак уж не скажешь, что Гумилев «избегает лирики любви», «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления». В этих стихах он предстает нам не как конквистадор и Дон Жуан, а как поэт, замученный своей любовью-музой. Можно сказать, что в последние годы Гумилев только и писал о неутоленной и неутолимой жажде любви: почти все стихотворения приводят к одному и тому же «духовному тупику» — к страшной тайне сердца, к призраку девственной прелести, которому в этом мире воплотиться не суждено. Пусть темпераментный поэт продолжал «рваться в бой» с жизнью и смертью, — он раз и навсегда неизлечимо болен.

Стихи «К синей звезде» отчасти биографичны. Поэт рассказывает свою несчастную любовь в Париже 1917 года, когда он, отвоевав на русском фронте, гусарским корнетом был откомандирован на салоникский фронт и попал в Париж (в распоряжение генерала Занкевича). Тут и приключилась с ним любовь, явившаяся косвенно причиной его смерти (Гумилев не вернулся бы, вероятно, в Россию весной 18-го года, если бы девушка, которой он сделал предложение в Париже, ответила ему согласием).

Целую книжку посвятил он этой «любви несчастной Гумилева в год четвертой мировой войны». «Синей звездой» зовет он ее,

«девушку с огромными глазами, девушку с искусными речами», Елену, жившую в Париже, в тупике «близ улицы Декамп», «милую девочку», с которой ему «нестерпимо больно». Он признается в страсти «без меры», в страсти, пропевшей «песней лебединой», что «печальней смерти и пьяней вина»; он называет себя «рабом истомленным» перед ее «мучительной, чудесной, неотвратимой красотой» [17]. И не о земном блаженстве грезит он, воспевая ту, которая стала его «безумием», а о преображенном вечном союзе, соединяющем и землю, и ад, и Божьи небеса:

Если бы могла явиться мне
Молнией слепительной Господней,
И отныне я, горя в огне,
Вставшем до небес из преисподней... [18]

Не отсюда ли впоследствии название сборника — «Огненный столп», где лирика любви приобретает некий эзотерический смысл?

Но все же не будем преувеличивать значения «несчастной» парижской страсти Гумилева. Стихи «К синей звезде», несомненно, искренни и отражают подлинную муку. Однако они остаются «стихами поэта», и неосторожно было бы их приравнивать к трагической исповеди. Гумилев был влюбчив до крайности. К тому же привык «побеждать»... Любовная неудача больно ущемила его самолюбие. Как поэт, он не мог не воспользоваться этим горьким опытом, чтобы подстегнуть вдохновение и выразить в гиперболических признаниях не только свое горе, но горе всех любивших неразделенной любовью.

С художественной точки зрения стихи «К синей звезде» не всегда безупречны; неудавшихся строк много. Но в каждом есть такие, что останутся в русской лирике, — их находишь, как драгоценные жемчужины в морских раковинах...

Все ли почитатели Гумилева прочли внимательно одно из последних его стихотворений (вошло в «Огненный столп»), названное поэтом «Дева-птица»? Нет сомнения: это все та же райская птица, что среди строф к «Синей звезде» появилась «из глубины осиянной». Но тут родина ее названа определеннее — долы баснословной Броселианы (т. е. баснословной страны из «Романов круглого стола», точнее, — Бросселианды), где волшебствовал Мерлин, сын лесной непорочной девы и самого диавола *.

---

* Недаром перед возвращением в Россию Гумилев усердно занимался французскими народными песнями. Они были изданы берлинским «Петрополисом» в 1923 году.

Чтобы отнестись так или иначе к моему пониманию Гумилева-лирика, необходимо задуматься именно над этими стихами. Сам я прочел их, как следует, лишь в последние годы, долго после того, как они проникли в эмиграцию (вместе с приблизительно тогда же написанным и сразу прославленным «Заблудившимся трамваем»).

Напомню их:

Пастух веселый
Поутру рано
Вывел коров в тернистые долы
Броселианы.

Паслись коровы,
И песню своих веселий
На тростниковой
Играл он свирели.

И вдруг за ветвями
Послышался голос, как будто не птичий,
Он видит птицу, как пламя,
С головкой милой, девичьей.

Прерывно пенье,
Так плачет во сне младенец,
В черных глазах томленье,
Как у восточных пленниц.

Пастух дивится
И смотрит зорко:
Такая красивая птица,
А смотрит горько.

Ее ответу
Он внемлет, смущенный:
— Мне подобных нету
На земле зеленой,

— Хоть мальчик-птица,
Исполненный дивных желаний,
И должен родиться
В Броселиане.

— Но злая
Судьба нам не даст наслажденья,
Подумай, пастух, должна я
Умереть до его рожденья.

— И вот мне не любы
Ни солнце, ни месяц высокий,
Никому не нужны мои губы
И бледные щеки.

— Но всего мне жальче,
Хоть и всего дороже,
Что Птица-мальчик
Будет печальным тоже.

— Он станет порхать по лугу,
Садиться на вязы эти
И звать подругу,
Которой уж нет на свете.

— Пастух, ты, наверно, грубый.
Ну, что ж, я терпеть умею,
Подойди, поцелуй мои губы
И бледную шею.

— Ты сам захочешь жениться,
У тебя будут дети,
И память о Деве-птице
Долетит до поздних столетий.

Пастух вдыхает запах
Кожи, солнцем нагретой,
Слышит, на птичьих лапах
Звенят золотые браслеты.

Вот уж он в исступленьи,
Что делает, сам не знает,
Загорелые его колени
Красные перья попирают.

Только раз застонала птица,
Раз один застонала,
И в груди ее сердце биться
Вдруг перестало.

Она не воскреснет,
Глаза помутнели,
И грустные песни
Над нею играет пастух на свирели.

С вечерней прохладой
Встают седые туманы,
И гонит он стадо
Из Броселианы.

Стихотворение это неожиданно сложно... К кому оно обращено? Кто эта птица «как пламя», плачущая в ветвях и отдающаяся заметившему ее случайно пастуху? Почему именно к нему обратилась птица, чтобы умереть от его поцелуя? И о какой «птице-мальчике» печалится она, предсказывая свою смерть «до его рождения»? Почему, наконец, ей, птице «с головкой милой,

девичьей», всего жальче, хоть и всего дороже, что он, птица-мальчик, «будет печальным тоже»?

Очень сложно построена эта запутанная криптограмма в романтично-метерлинковском стиле... [19] Но в конце концов дешифровка вероятна, если хорошо знать Гумилева и сердцем почувствовать его как лирика-романтика, всю жизнь влюбленного в свою Музу и ждавшего чуда — всеразрешающей женской любви. Дева-птица и есть таинственная его вдохновительница, его духовная мать, и одновременно — та девушка, к которой он рвется душой. «Пастух» и «птица-мальчик» — сам он, не узнающий своей музы, потому что встретил ее, еще «не родившись» как вещий поэт, а только беспечно поющий «песню своих веселий». В долах Броселианы лишь безотчетно подпадает он под ее чары и «что делает, сам не знает», убивая ее поцелуем. Но убитая им птица позовет его из другого, преображенного мира, и тогда станет он «звать подругу, которой уж нет на свете».

Напомню еще раз одно из самых молодых его стихотворений — «Балладу» (сборник «Романтические цветы»). Оно помещено первым после вводного сонета с заключительными строками:

Пусть смерть приходит, я зову любую!
Я с нею буду биться до конца.
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую... [20]

Гумилеву было всего лет двадцать, когда он сочинил эту «Балладу», похожую романтическим подъемом на его предсмертную «Деву-птицу». Да и вся «декорация» стихотворения разве не из той же сказки?

Пять коней подарил мне мой друг Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо.

. . . .

Там на высях сознанья — безумье и снег,
Но коней я ударил свистящим бичом,
И на выси сознанья направил их бег
И увидел там деву с печальным лицом.

. . . .

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму,
Люцифер подарил мне шестого коня —
И Отчаянье было названье ему [21].

Не буду перечислять других стихотворений, где упорно повторяется тот же образ, тот же символ из «святая святых» встревоженной души поэта, те же зовы к любви недостижимой, те же предчувствия безвременной смерти, та же печаль, переходящая в Отчаянье (это слово он пишет с прописной буквы), печаль бросeлиандского «грубого пастуха», убившего своим поцелуем Деву-птицу, за что «злая судьба» не даст ему наслажденья, а «шестой конь», подаренный ему Люцифером, унесет во тьму, в смерть...

Через все его книги проходит мысль о смерти, о «страшной» смерти. Это навязчивый его призрак. Недаром первое же вступительное стихотворение «Жемчугов», сравнивая свою поэзию с волшебной скрипкой, он кончает строками:

На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ
И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача[22].

Продолжим перелистывание «Жемчугов»... В «Поединке» выделяются такие строфы:

Я пал... и молнии победной
Сверкнул и в тело впился нож...
Тебе восторг — мой стон последний,
Моя прерывистая дрожь.

. . . .

И над равниной дымно-белой,
Мерцая шлемом золотым,
Найдешь мой труп окоченелый
И снова склонишься над ним.

Стихотворение «В пустыне» — начинается с той же гибели:

Давно вода в мехах иссякла,
Но, как собака, я умру...

Мечтая о прошлых столетиях, видит он какого-то старого «товарища», «древнего ловчего», утонувшего когда-то, и кончает стихотворение обращением к нему:

Скоро увижусь с тобою, как прежде,
В полях неведомой страны[23].

Эту страну, в другом стихотворении, («В пути») он окрестил «областию уныния и слез» и «оголенным утесом». Тут же стихотворение, посвященное «светлой памяти И. Ф. Анненского», «Семирамида», он заключает признанием более, чем безотрадным:

И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,
От цепких лунных сетей,
Мне хочется броситься из этого сада
С высоты семисот локтей.

Поэт воистину вправе, с полной искренностью утверждать:

В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы,
Как воры ночью в тихий мрак предместий...

и в заключение:

И думы, воры в тишине предместий,
Как нищего во мгле, меня задушат [24].

Единственным утешением от этих злых дум было для Гумилева искусство, поэзия, а родоначальником ее представлялся ему дух печально-строгий, учитель красоты (как Лермонтову и французским «проклятым поэтам»), принявший имя утренней звезды. Отсюда — такое языческое восприятие жизни «по ту сторону добра и зла» [25]. Недаром, как Адам, что «тонет душою в распутстве и неге», но «клонит колена и грезит о Боге», молясь «Смерти, богине усталых» [26], он хочет быть, как боги, которым «все позволено», хоть и задумывается подчас о христианском завете, — напомню заключительное шестистишье сонета «Потомки Каина» (из «Жемчугов»):

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,
Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

Эти строки относятся к году нашего знакомства (1909). <...>

С. А. АУСЛЕНДЕР

Воспоминания о Н. С. Гумилеве

Летом 1908 г. я жил у родных в Новгородской губернии с Кузминым. Тогда мы впервые обратили внимание на рассказы в газете «Речь» за подписью Гумилева [1]. На его стихи мы не обращали тогда никакого внимания. И вот нам захотелось узнать, кто этот Гумилев. Мы слышали только, что это какой-то чудак, живущий в Париже, близкий, кажется, к кружку Мережковских, кружку для нашей группы совершенно чуждому [2].

Вернувшись после лета в Петербург и случайно узнав в редакции шебуевского журнала «Весна», что у них печатаются стихи Гумилева [3], я спросил, где он сейчас находится. Мне сказали, что в Петербурге. Тогда я просил передать, что хочу с ним познакомиться.

В эту осень я жил на Вознесенском проспекте, 27, в лечебнице моего дяди. Это была полуказенная фантастическая квартира с большими неуютными комнатами. Через несколько дней приходит ко мне снизу швейцар сказать, что меня хочет видеть один господин.

— Какой господин?

— Из таких, какие к вам не ходят.

Я был тогда студентом, и у меня бывали главным образом товарищи по университету.

И когда в эту несуразную квартиру вошел Гумилев, я понял швейцара, — ко мне действительно не ходили такие господа. Я увидел высокую фигуру в черном пальто, в цилиндре, утрированную, немного ироническую. Было что-то жалкое в этой модности.

Сначала с ним было очень трудно. Я был еще молодым студентом, хотя уже печатался тогда. Но вот явился человек, которого я не знал; сразу взявший тон ментора и начавший давать советы, как писать.

Кроме того, он был очень безобразен. Передо мной было лицо, похожее на лицо деревянной куклы, с неправильным, как бы стеклянным глазом, некрасивый нос, всегда воспаленный, странный голос, как я думал сначала — умышленно картавящий, и надменность во всем. Первое впечатление было неприятное.

Просидели мы долго, впечатление сглаживалось, но Гумилев все еще был накрахмаленным. Я сказал, что вечером буду на среде Вячеслава Иванова [4], и он выразил тоже желание поехать со мной, но с таким видом, точно он делает это из уважения к Вяч. Иванову.

Вяч. Иванов в то время был общепризнанным поэтом, и мы все его очень ценили. Тогда, после смерти Зиновьевой-Аннибал [5], он жил уединенно, среды бывали более интимные, чем прежде, и он просил, чтобы к нему не приводили новых участников, не предупредив его.

Поэтому я сказал Гумилеву, что надо позвонить по телефону и спросить разрешения приехать. Он это принял обиженно, сказав, что он поэт, и кому же, как не ему, быть на средах.

Я вызвал Веру Константиновну * (жену Вяч. Иванова) [6] и хотя она говорила, что неудобно приезжать без предупреждения, но я все-таки упросил ее, сказав, что Гумилев сидит сейчас у меня, такой чопорный, и что трудно отказать ему.

Близился вечер. Впечатление все более сглаживалось. Гумилев говорил о своей поездке в Африку, рассказывал, что живет в Царском Селе и изъявил желание, чтобы я приехал к нему. Я ответил, что это далеко и что у меня вряд ли найдется время. На это он холодно и официально заметил, что, если я хочу продолжать знакомство и его видеть, то он надеется, что я выберу для этого время. Мне же это было чуждо постольку, поскольку всякие визиты не соответствовали богемным обычаям тогдашней нашей компании.

И вот мы приехали к Вяч. Иванову. Выйдя на улицу, я начал торговаться с извозчиком. Гумилев по-французски заметил, что он этим шокирован, и просил меня садиться. Но тут же сказал, что у него нет с собою денег и что он просит меня довезти. Связь этой светскости с богемностью, то — что он так просто признавался, что у него нет денег — мне понравилась. Тем более, когда он добавил, что ему негде сегодня ночевать в Петербурге и что он вынужден остаться у меня.

Я не помню всего вечера на башне. Помню, что Гумилев читал стихи и имел успех. Вяч. Иванов по своему обычаю превозносил их. Гумилев держался так, что иначе и быть не может.

---

* В. К. Шварсалон *(ред.)*.

После вечера мы вместе вернулись ко мне. Когда он снял свой сюртук и манишку, на нем осталась полосатая рубашка (почему-то она мне ясно запомнилась). Я нашел в шкафу черствую булку и много вина. Мы сидели на диване, и тут я увидел другой лик Гумилева.

* * *

Затем последовала зима, особенно тусклая, с литературными событиями и передрягами. Я помню стиль легкомысленного высмеивания. Тут подвизались Кузмин, Сомов [7], Потемкин и другие. Страшно издевались над всеми, сплетничали, и Гумилева в первый раз встретили издевкой над его внешним видом.

Кто-то из этой компании насплетничал ему, будто бы я рассказывал, как он приехал ко мне ночью, что у него есть стеклянный глаз, который он на ночь кладет в стакан с водой. Страшно глупо!

В это время мы долго не виделись с ним, и я долго не знал об этой сплетне.

Приблизительно в феврале 1909 г. Евреинов ставил «Ночные пляски» Сологуба, где все роли исполнялись литераторами. Участвовали — Городецкий, Потемкин, я, Кузмин. Пригласили и Гумилева — он согласился. В пьесе были какие-то принцы, принцессы, негры и пр.

На одной из генеральных репетиций было очень весело, много пили. Гумилев подошел ко мне и с видом вызывающего на дуэль сказал, что нам нужно, наконец, объясниться. Я удивился. Он пояснил, что ему известно то, что я распространяю для него. Я рассмеялся и сказал, что это глупая сплетня, он сразу поверил, переменил настроение, и мы весело пошли смотреть балерин, которых привез для балетных номеров Фокин [8].

В этот вечер большая часть участников перепилась. Все сидели на сцене за длинным столом. Гумилев разводил руками и произносил какие-то звуки. Я ему подсказывал слова. Публика свистала. Спектакль кончился скандалом, потому ли, что не удался, потому ли, что это была модернистическая постановка — не знаю [9].

* * *

С этих пор начался период нашей настоящей дружбы с Гумилевым, и я понял, что все его странности и самый вид денди — чисто внешни.

Я стал бывать у него в Царском Селе. Там было очень хорошо. Старый уютный особняк. Тетушки. Обеды с пирогами. По вечерам мы с ним читали стихи, мечтали о поездках в Париж, в Африку.

Заходили царскоселы, и мы садились играть в винт. Гумилев превращался в завзятого винтера, немного важного. Кругом помещичий быт, никакой Африки, никакой романтики.

* * *

Весной 1909 года мы с ним часто встречались днем на выставках и не расставались весь день. Гуляли, заходили в кафе. Здесь он был очень хорош, как товарищ. Его не любили многие за напыщенность, но если он принимал кого-нибудь — то делался очень дружным и верным, что встречается может быть только у гимназистов, в нем появлялась огромная нежность и трогательность.

В то время был задуман «Аполлон». В его создании Гумилев сыграл главную роль. Он познакомился с Сергеем Константиновичем Маковским, которому очень импонировал своей светскостью, французским языком и цилиндром. Он собрал у себя Кузмина, меня, Волошина, Маковского и других и показывал нам Анненского, которого мы, к стыду своему, тогда совершенно не знали.

Маковский был совершенно неграмотным в области современной литературы и очень пленился, узнав, что существует такая модернистская литература.

Гумилев имел большое и твердое воздействие на него. Вообще он отличался особенными организационными способностями и умением «наседать» на редакторов, когда это было нужно. Таким образом он «сварганил» свое дело.

В ту весну было большое оживление. Собрались предварительные заседания «Аполлона». Затем мы расширяли свою платформу и переходили из «Весов» и «Золотого Руна» [10] в другие журналы. Везде появлялись стайками. Остряки говорили, что мы ходим во главе с Гумилевым, который своим видом прошибает двери, а за ним входят другие.

Так, например, когда его пригласили в газету «Речь», он протащил за собою и всех нас, и помню, ставил какие-то условия, чтобы писали только мы в литературном отделе. Он умел говорить с этими кадетами, ничего не понимавшими в литературе и им импонировал. Так же мы вошли и в «Русскую Мысль» [11].

Это было время завоеваний. Гумилев не любил газет, но его привлекало завоевание их, только как укрепление своих позиций.

Стояла весна ожиданий и надежд. Анненский чаровал нас ораторскими разговорами с Вяч. Ивановым. Это было очень интересно. Тогда же вышел № 1 журнала «Остров». Я написал рецензию на него в «Речи».

* * *

На лето мы разъехались, чтобы встретиться осенью в редакции «Аполлона» в особняке, помещавшемся на Мойке[12]. Отделом прозы там заведовал Кузмин, стихами — Гумилев, а я театральным отделом. Лукомский[13], кажется, — художественным отделом, но он далек был от нашей компании.

Из редакции мы, и Зноско-Боровский с нами, ходили поблизости обедать в ресторан «Альбер». В это время начинал печататься граф А. Н. Толстой.

Первый номер журнала вышел шикарно. В редакции была устроена выставка и банкет, на которые собрался весь тогдашний литературный и театральный свет. Кутили очень много.

* * *

Вскоре после этого случилась история дуэли Гумилева с Волошиным. В то самое время я был болен и не выходил недели полторы, но меня известили по телефону. Случилось это так.

В мастерской Головина в Мариинском театре часто собирались литераторы и художники. Оттуда можно было слышать оперы. Головин собирался в этот период написать групповой портрет сотрудников «Аполлона», но исполнить это ему впоследствии не удалось. И вот в один из таких вечеров Волошин подошел к Гумилеву и ударил его. Их развели.

В ближайшие дни, выздоровев, я поехал к Кузмину. Он жил тогда на башне Вяч. Иванова в маленькой комнате. Я застал там несколько человек, и все они чувствовали себя неловко и смущенно. Там сидел и Гумилев, спокойный и уравновешенный, как всегда, но преувеличенно торжественный.

Я пошел в ванную мыть руки. Кузмин принес мне туда полотенце и сказал, что на завтра назначена дуэль. Секундантами у Гумилева были Кузмин и Зноско-Боровский, у Волошина — Шервашидзе[14] и А. Н. Толстой. Кузмин просил меня достать че-

рез своего дядю доктора, и чтобы я не говорил с Гумилевым на эту тему, так как он боится огласки.

Во все остальное время того дня Гумилев был сдержан и очень отвлеченно говорил о поэзии. Прощаясь, я потянулся к нему, чтобы поцеловаться; он сперва отдернулся, а потом как бы нехотя поцеловался. Вероятно ему хотелось подчеркнуть в ту минуту, как ему не к лицу сантименты.

Я вернулся домой, проехал к дяде, всю ночь велись переговоры, звонил Кузмину, надо было достать автомобиль.

На другой день позвонил Вере Константиновне и узнал, что все кончилось благополучно.

Но история начала расплываться в газетах и принимала, кажется, неприятный характер. Писали о калоше, потерянной, кажется, Зноско-Боровским.

Впоследствии я узнал причины и подробности дуэли. Как-то Маковскому позвонила по телефону какая-то женщина и сказала, что она испанская принцесса, монахиня, видела его на улице и что ему одному может прислать свои стихи, на что просила разрешения. Это была — Черубина де Габриак.

Она интриговала Маковского, вела с ним эстетические разговоры о монастырях, присылала цветы, назначала свидания. Ждала в карете с опущенными шторами и устраивала прочие мистификации. Маковскому ее стихи понравились. Их очень поддерживал Волошин, находя в них мистику и возвышенное вдохновение. Тут между Волошиным и Гумилевым началась борьба за Маковского. Волошин тянул его к мистицизму, Гумилев был формального склада и хотел, говоря вульгарно, «отшить» Волошина. Появление Черубины было козырем для Волошина. Но Гумилев ругал ее стихи, сердился, что их поместили в «Аполлоне», не спросив его. Тогда же, кажется, была напечатана и статья Волошина с фантастической биографией Черубины.

Вдруг Гумилев начал рассказывать, что ее фамилия — Дмитриева, что он встречался с ней у Волошина, когда ездил к нему в Коктебель, и утверждал о своей близости с ней[15]. В результате произошла ссора. Все — и Анненский, и Маковский и прочие, — были на стороне Гумилева. Волошину пришлось ретироваться, он уехал, кажется, и стал редко печататься в «Аполлоне».

Гумилеву была неприятна вся эта история и газетные сплетни. Его романтизм был ущемлен. Он тоже вскоре уехал в Абиссинию. Мы поехали к нему на прощальный вечер.

По дороге я купил вечернюю газету. Вечер был довольно тяжелый. О недавнем происшествии старались не говорить.

---

* В. К. Шварсалон *(ред.)*.

Когда одевались перед уходом, Гумилев со словами: «А, у тебя вечерняя газета!» — вытащил ее у меня из кармана и сразу наткнулся на заметку, кажется озаглавленную «Пропавшая калоша». Всем было очень неприятно [16].

* * *

В начале 1910 г. он вернулся в Россию. Великим постом я уехал на станцию Окуловку в Новгородскую губернию, где жили мои родные, пригласил туда и его. Он приехал с пачками папирос.

И вот Гумилев в деревенском окружении, в фабричном местечке, среди служащих и мелкой интеллигенции. Он ходил играть с ними в винт. Всегда без калош, в цилиндре, по грязи вышагивал он журавлиным шагом, в сумерках.

Мы с ним ездили кататься по обмерзлым ухабам, и изредка, когда сани особенно наклонялись, он приподнимал рукой цилиндр, чтобы при падении не измять его.

В первый раз в те дни он говорил о своей личной жизни, говорил, что хочет жениться, ждет писем. Мы просиживали с ним за разговорами до рассвета в моей комнатке с голубыми обоями. За окном блестела вода. Я тоже хотел тогда жениться, и это нас объединяло.

Там было написано стихотворение «Маркиз де Карабас», посвященное мне. Оно навеяно обстановкой и весенним духом, хотя этот рабочий поселок и не соответствовал ему по стилю. Таким же образом были созданы и «Ракеты» Кузмина [17].

Тогда же, под впечатлением наших долгих разговоров о любви, какой она должна быть, и под впечатлением обстановки, был написан и мой рассказ «Ганс Вреден», посвященный Гумилеву.

В эти весенние дни мы с Гумилевым подружились особенно нежно. Я почувствовал его тоску. Может быть в глубине души он мучился своим безобразием. Ему хотелось внешнего романтизма, внешнего обаяния. Внутреннее у него было.

При мыслях о любви ему было особенно тяжело и тут я почувствовал его большое беспокойство за свою будущую женитьбу. Мы оба в это время готовились жениться как-то беспокойно.

Из Окуловки Гумилев посылал запрос в Царское, есть ли письма из Киева [18], беспокоился, как будто не был уверен в ответе, и, получив утвердительный ответ, попросил лошадей и тут же выехал на вокзал, хотя знал, что в это время нет поезда. Я провожал его, и мы ждали на станции часа два с половиной. Он не мог сидеть, нервничал, мы ходили и курили.

* * *

Вскоре после этого я был слишком занят личными делами, был сам женихом и не помню его свадьбы. Да она и была, кажется, в Киеве, а затем они уехали куда-то за границу [19]. Помню нашу компанию в те дни: Кузмина, Судейкина, Толстого; Гумилева не было с нами.

Затем я жил у родителей моей невесты * — Зноско-Боровских, в Павловске. К нам приезжали туда литературные друзья. Там впервые появился с Анной Андреевной и Гумилев. В нашей компании ему дали прозвище «Гуми». Он стал как-то отрезанным от нас. Чопорность его увеличилась. У меня же был особенно острый период, период женитьбы, дела, связанные с этим, взволнованность. Все это несколько разладило наши отношения. Но когда осенью была наша свадьба, мы с невестой знали, что шафером у нас должен быть Гумилев.

Я поехал в Царское приглашать его. Анны Андреевны не было дома. Он был один в садике, был нежен. Но чувствовалось, что у него огромная тоска.

— «Ну, вот ты счастлив. Ты не боишься жениться?» — «Конечно, боюсь. Все изменится и люди изменятся». — и я сказал, что он тоже изменился.

Он провожал меня парком, и мы холодно и твердо решили, что все изменится, что надо себя побороть, чтобы не жалеть старой квартиры, старой обстановки. И это было для нас отнюдь не литературной фразой.

Гумилев сразу повеселел и ожил. — «Ну, женился, ну, разведусь, буду драться на дуэли, что ж особенного!».

Я всегда интересовался политикой, особенно в те годы, после революции. Гумилеву это было чуждо, он никогда не читал газет. Сидя со мной на пеньке и размахивая руками, он оживленно говорил, что мир приближается к каким-то невиданным приключениям, что мы должны принять в них участие, стрелять в кого-то, драться, будут катастрофы и прочее, и прочее.

Он неожиданно как-то впал в этот несвойственный ему пророческий транс, но немного погодя опять успокоился.

* * *

В августе он приехал в Окуловку с Кузминым и Зноско-Боровским. Он трогательно опасался за меня, заботливо спрашивал,

* Надежда Александровна Зборовская-Ауслендер *(ред.)*.

как я буду жить материально, входил во всякие мелочи. Я тогда был еще студентом.

Затем он принимал самое близкое участие в свадебном ритуале, спрашивал, на каких лошадях поедем в церковь и как поедем.

Вечера мы проводили за игрой в винт. После свадьбы разъехались, и зиму 1910—1911 гг. с Гумилевым не встречались.

* * *

Настоящие дружеские наши отношения кончились с этой свадьбой. Мы разошлись. Жена была очень дружна с Анной Андреевной, и с ней мы виделись гораздо чаще. Гумилев бывал только на официальных званых вечерах. После дружеских хороших встреч начались безличные отношения. Тут вспоминается Анна Андреевна, а он — нет. И так до войны.

* * *

Весной 1914 г. я собирался ехать в Италию. В это время я кончал переводить какие-то рассказы Мопассана и заказал Гумилеву перевести стихи, которые там встречались [20]. Чуть ли не в день отъезда я поехал к нему на Васильевский остров. Там он снимал большую несуразную комнату для ночевки.

Когда я приехал, Гумилев только начинал вставать. Он был в персидском халате и ермолке. Держался мэтром и был очень ласков. Оказалось, что стихи он еще не перевел. Я рассердился, а он успокоил меня, что через десять минут все будет готово.

Вскоре приехала Анна Андреевна из Царского в черном платье и в черных перчатках. Она, не сняв перчатки, начала неумело возиться, кажется, с примусом. Пришел Шилейко [21].

Гумилев весело болтал с нами и переводил тут же стихи. После мы вышли вместе с Анной Андреевной и поехали на извозчике.

* * *

В начале войны я застрял за границей и вернулся в Россию не сразу. Тут я узнал, что Гумилев уехал добровольцем на фронт. Этой зимой мы были очень дружны с Анной Андреевной и часто бывали у нее в Царском.

В это время Садовской выпустил маленькую книжку, очень злую. В ней были нападки на Брюсова и Гумилева. Я поместил

на нее резкую рецензию в газете «День» [22], которая была напечатана как раз в Пасхальном номере. Мне это было неприятно. Помню, на второй день Пасхи я решил поехать в Царское и неожиданно застал там Гумилева. Он лежал в кровати весь белый, в белой рубашке, под белой простыней. Он приехал из-за болезни, с Георгиевским крестом.

Я очень обрадовался, но он был холоднее, чем это соответствовало стилю. Может быть, не хотел показаться слишком трогательным.

Чувствовался какой-то раскол его с Анной Андреевной, как будто оборвались какие-то нити.

* * *

Позднее я был тоже на фронте, а осенью 1916 г. приехал в отпуск. Гумилев тоже приехал в это время и лежал в Лазарете Общества Писателей на Петербургской стороне. Я отправился к нему туда. Оказалось, он уже встал с постели и был одет в военную форму. Война сделала его упрощеннее, скинула надменность [39]. Он сидел на кровати и играл с кем-то в шашки. Мы встретились запросто (я тоже был в военной форме), посидели некоторое время, потом он решил потихоньку удрать. Ему нужно было в «Биржевые Ведомости» [23], а из лазарета не выпускали. Он просил меня помочь ему пронести шинель. Сам он был в больших сапогах и от него пахло кожей. Мы выбрались из лазарета благополучно. В этом поступке было что-то казарменное и озорное.

На ходу сели в трамвай. Затем простились. Весело и бодро он соскочил с трамвая и побежал на Галерную. На нем была длинная кавалерийская шинель. Я глядел ему вслед.

С тех пор мы не виделись ни разу.

Позднее я очутился в Сибири [24]. В глухом селе мне попались «Известия» [25] и я прочел о том, что Гумилев расстрелян.

В. А. НЕВЕДОМСКАЯ

Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой

(отрывок)

<...> Несколько раз встречали мы Гумилевых в «Бродячей Собаке», где собирались поэты, художники и все, кто тянулся к художественной богеме. Там с Гумилевым заметно считались и прислушивались к его мнению; однако я думаю, что близкой дружбы у него не было ни с кем. Ближе других ему был, пожалуй, Блок[1]. Как-то раз у нас с Н. С. зашла речь о пророческом элементе в творчестве Блока. Н. С. сказал: «Ну что ж, если над нами висит катастрофа, надо принять ее смело и просто. У меня лично никакого гнетущего чувства нет, я рад принять все, что мне будет послано роком».

Надо сказать, что в 1910—12 гг. ни у кого из нас никакого ясного ощущения надвигающихся потрясений не было. Те предвестники бури, которые ощущались Блоком, имели скорее характер каких-то флюидов, носившихся в воздухе. Гумилев говорил как-то о неминуемом столкновении белой расы с цветными. Ему представлялся в будущем упадок белой расы, тонущей в материализме и, как возмездие за это, восстание желтой и черной рас. Эти мысли были скорей порядка умственных выводов, а не предчувствий, но, помню, он сказал мне однажды:

«Я вижу иногда очень ясно картины и события вне круга нашей теперешней жизни; они относятся к каким-то давно прошедшим эпохам, и для меня дух этих старых времен гораздо ближе того, чем живет современный европеец. В нашем современном мире я чувствую себя гостем».

По-видимому, это как раз те переживания, которые Гумилев передал в стихотворной форме:

Я, верно, болен: на сердце туман.
Мне снятся королевские алмазы
И весь в крови широкий ятаган.
Мой предок был татарин косоглазый

Или свирепый гунн. Я веяньем заразы,
Через века дошедшей, обуян.
Я жду, томлюсь, и отступают стены...
Вот океан весь в клочьях белой пены,
Закатным солнцем залитый гранит
И город с голубыми куполами,
С цветущими жасминными садами...
Мы дрались там... Ах да, я был убит[2].

Это стихотворение совсем не случайно для Гумилева — он много раз возвращался к этой теме. И это было не позерство, это было очень искренно. Может быть, предчувствие?

О. А. МОЧАЛОВА

Николай Гумилев

Летом 1916 г. Н. С. Гумилев жил в Ялтинском санатории возле Массандровского парка, лечился от воспаления легких, полученного на фронте. Молоденькая курсистка В. М. *[1] гуляла по берегу моря с книгой Тэффи в руках. К ней подсел некто в санаторном халате и, взглянув на имя автора книги, спросил: — Юмористикой занимаетесь? — Нет, это стихи. — Значит, «Семь огней» [2]... Человек, знающий названье единственного сборника стихов Тэффи — редкость, и В. М. продолжала разговор. В дальнейшем мы встречались с Гумилевым втроем и вдвоем, гуляли и беседовали.

В то лето Николай Степанович написал прелестное стихотворение —

«О самой белой, о самой нежной...» [3],

посвященное Маргарите Тумповской [4]. Он рассказывал фронтовые эпизоды. Как в него долго и настойчиво целился пожилой, полный немец, и это вызвало гнев.

«Русский народ очень неглуп. Я переносил все тяготы похода вместе со всеми и говорил солдатам — привычки у меня другие, но, если в бою кто-нибудь из вас увидит, что я не исполняю долга, — стреляйте в меня...» «Женщину солдат наш не любит, а “жалеет”, хотя жалость его очень эротична...»

— Физически мне, конечно, было очень трудно, но духовно — хорошо!

Сердился на меня, что шарахнулась от собак, кинувшихся на меня с лаем при выходе из парка. — «Вы и этого боитесь?» Говорил, что не любит музыки, находит в ней стук деревянных клавиш. Музыка — в ритме стиха, в движении воздушных волн, управляемых словом.

---

* Варвара Монина *(ред.)*.

Говорил, что любит синий цвет, обстановка в его Тверском имении — синей обивки.

...Был против нарядничанья в стихах.

— Зачем это «Шелковое царство»? (о стихах В. М.). Вот у Ходасевича «Ситцевое царство» [5], и как это хорошо...

С большой похвалой читал стихи Марины Цветаевой, где она говорит из могилы...

...прохожий,
... я тоже,
Любила я... [6]

— Люблю «Гаргантюа и Пантагрюэль»... [7]

— Об Ахматовой: Она такой значительный человек, что нельзя относиться к ней только как к женщине...

— Возмущался, что у нас на В. Ж. К. [8] нет обязательного изученья «Эдды»... [9]

— Денег никогда не хватает. То нужна лошадь, то моторная лодка...

— Передразнивал: поэт, поэт... И ищут, к чему бы придраться... Но писать надо так, чтобы ни одной строки нельзя было высмеять...

— В царскосельской гимназии товарищи звали меня «bizarre», т. е. странный. Директором был Иннокентий Анненский, он меня выделял. Он поражал пленительными и неожиданными мнениями...

— Меня били старшие мальчики, более сильные, и я занялся упражненьями с гирями, чтобы достойней с ними сражаться...

— В 17 лет изучил «Капитал» Маркса и летом объяснял его рабочим... [10]

Николаю Степановичу понравились мои стихи «Песня безнадежная», которые сама считала глубоко ученическими.

»В моем венце — не камни ценные,
Не камни — слезы.
Закрыты очи незабвенные,
Над гробом — розы.
Я целый день сижу поникшая
Здесь возле гроба,
В нем ты — мечта моя погибшая!
Мертвы мы оба.
Ты — королевич мой единственный,
Безумно — милый!
Любила я тебя таинственной,
Глубокой силой.

Целую руки страшно — бледные,
Целую жадно,
Молчи, о сердце мое бедное,
Смерть беспощадна».

Гумилев писал тогда «Гондлу», и образ плачущей девушки над гробом возлюбленного он взял для концовки поэмы.

— Здесь (в Крыму) нет созвездья Южного Креста...

— Самое ужасное — мне в Африке нравится обыденность... Быть пастухом, ходить по тропинкам, вечером стоять у плетня...

— Старухи живут интересами племянников и внуков, их взаимоотношениями, имуществом, а старики уходят в поля, роются в земле, собирают травы, колдуют...

— В 18 лет каждый из себя делает сказку...

— Свой сборник «Колчан» посвятил Татьяне Адамович [11]. Очаровательная... Книги она не читает, но бежит, бежит убрать в свой шкаф. Инстинкт зверька...

— Восхищался «Балладой Рэдингской тюрьмы» Уальда.

Шутил о стране «Ингермоландии» [12] вокруг Петербурга.

Когда я наслаждаюсь стихами, горит только частица мозга, а когда я люблю, горю я весь...

— Петербург — лучшее место земного шара...

— Домаливался до темного солнца...

В стихах... наяву

видевший солнце ночное... [13]

— Испытать ту предельную степень боли, которая вызывает уже не крик, не стон, а улыбку...

— Разве можно сравнивать Пушкина с Лермонтовым? Пушкин — совершенство.

* * *

Была лютая зима 19-го года. Москва стояла в развалинах. Гумилев и Кузмин приезжали выступать в Политехническом музее. После выступления Н. С. шел к Коганам, где должен был остановиться, и я дошла с ним до ближнего переулка. Н. С. был одет в серые меха. Все мы сидели в аудитории в шубах, и Гумилев иронизировал над тем, что москвичи плохо одеты. Сосед мой, слушавший стихи, смеялся над стихами Гумилева с видом презрительного сожаленья. Это был пожилой гражданин, заросший черным волосом, типа заводских агитаторов. Большого успеха ленинградские поэты не имели [14].

— Никогда не ношу обручального кольца. Это — оковы...

— В. М. прочла стихи, где были строки:

»Печаль навеки, печаль серьезна,
Печаль моя — религиозна...»

Н. Г. сказал — «“Серьезна”? Это говорят — “мужчина сурьезный”, когда он сильно пьет...»

— Наши страданья — обратная сторона должного счастья... (мысль Эдгара По).

— Анечке (Ахматовой) надо давать 100 рублей на иголки...

* * *

Июль 1921 года. Один из знакомых и почитателей Гумилева предложил ему поездку на поезде на юг и обратно. Гумилев был в Ростове-на-Дону, где группа молодых студийцев ставила его «Гондлу» [15]. Н. С. театра не любил, но постановка ему понравилась, и он очень одобрительно отзывался о молодых актерах. Он провел в Москве три дня, пока поезд стоял на запасном пути. Выступал в Союзе поэтов (Тверская, 18), читал стихи об Африке. Мы ходили по улицам, встречались на вечерах, беседовали.

Из высказываний помню:

— Вся Украина сожжена (горько).

— Люблю Купера и Д’Аннунцио...

— Вещи, окружающие нас, неузнаваемы. Я не знаю, из чего это, это, это... Мы потеряли с ними живую связь...

— Показывал черновую тетрадь, где были стихи: Колокольные звоны и летучие мыши... [16]

— Что делать дальше? Стать ученым, литературоведом, археологом, переводчиком. Нельзя — только писать стихи...

Путь поэта — не только очередной сборник.

— В дни революции Ахматова одна ходила ночью по улицам, не зная страха...

— Жена мне — любовница, дети — младшие братья и сестры, а что она им — мать, я как-то не учитываю...

— Как хорош миг счастливого смеха той, кого целуешь...

— Это в семьдесят лет о шестидесятилетнем говорят — мальчик... Я себя «молодым» поэтом не считаю... (35 лет).

— Кладу на каждое поколенье по 10-ти лет.

— Ночевать шел во Дворец Искусства, пришлось перелезть через железную ограду. Встретился в доме с Адалис и долго с ней разговаривал [17]. О ней отозвался: Адалис — слишком человек... А в женщине так различны образы — ангела, русалки, колду-

ньи... У вас в Москве нет легенд, сказочных преданий, фантастических слухов...

— У вас никто не знает соседней улицы... Спросим прохожего наудачу, как пройти на Бол. Дмитровку? Нет, не этого, он несет тяжелый мешок... Н. С. приподнял фуражку и спросил встречного молодого человека дорогу, тот, действительно не знал.

— Каждая любовь первая...

— Я не признаю двух романов одновременно...

— В моей жизни — семь женских имен...

— Я могу есть много и могу терпеть голод...

— Шутил над стихами Маяковского, где М. увидел божество и побежал посоветоваться к своим знакомым... [18]

— О вышедшей тогда книге стихов Ирины Одоевцевой «Двор чудес» [19] говорил: приятно и развлекательно, как щелканье орешков...

— О предполагаемом вечере, где должен был быть Сологуб, говорил: позовем Пастернака, он милый человек и талантливый поэт. А Сергей Бобров [20] только настроенье испортит...

— Ольга — прекрасный хорей... [21]

— Забавна у Пастернака строчка —

»и птицы породы “люблю вас”» [22] —

гимназическая фауна...

— У нас в Ленинграде днем все на определенных местах, всех можно найти, уходят по личным делам вечером... А у вас никого не добьешься...

— Дразнил женщин, говоря, что стихи посвящены вам, и об одном стихотворении нескольким так...

За что же стреляться, как не за женщин и за стихи...

— Жена такого-то ослепла (с большим сочувствием)...

— (В узком проходе). Сначала пусть пройдет священник, потом женщина, потом поэт...

— Возлюбленная будет и другая, но мать — одна...

— Моим шафером в Киеве был Аксенов [23]. Я не знал его, и когда предположили, только спросил — приличная ли у него фамилия, не Голопупенко какой-нибудь?..

— Стихотворенье «Дева-птица» написал о девушке, которая и любя все тосковала о чем-то другом...

— Прекрасен Блок, его «Снежные маски», его «Ночные часы»... Как хорошо и трогательно, что прекрасная дама — обыкновенная женщина, жена...

— Стихов на свете мало, надо их еще и еще...

— Бальмонту, Брюсову, Иванову, Ахматовой, мне — можно было бы дать то, что имеет каждый комиссар...

— Вчера в Союзе за мной по пятам ходил какой-то человек и читал мои стихи. Я говорил — есть такое и такое есть... Он мне надоел. Кто же вы? — спросил я. Оказывается, это убийца германского посла Мирбаха, Блюмкин [24]. Ну, убить посла невелика заслуга, — сказал я, — но что вы сделали это среди белого дня, в толпе людей — замечательно. Этот факт вошел в стихи «Мои читатели» («Огненный столп»).

— «Человек, в толпе народа застреливший императорского посла».

Говорил шуточные стихи, ходившие в Ленинградском Союзе, о том, какой поэт как умрет. Там были строчки:

Умер, не пикнув, Жорж Иванов,
Дорого продал жизнь Гумилев... [25]

— О Некрасове: раньше презирал из эстетизма, теперь люблю величавую простоту:

Медленно проходит городом
Дядя Влас, седой старик... [26]

Отзывы и рассказы об Н. С. Андрей Белый: Гумилев ходит по Питеру гордо, гордо, и каждый шаг его говорит:

Я — мэтр! Я — мэтр!

Вас. Федоров [27] на вечере памяти Гумилева: третьестепенный брюсенок...

Поэтесса Надежда Вольпин [28]: Гумилев — герой провинциальных барышень...

Н. А. Павлович [29]: Гумилев искренне считал:

«Что быть поэтом женщине — нелепость...» [20]

Но когда он вернулся из Африки и Ахматова прочла ему свой «Вечер» [31], он был восхищен.

— «Ну что же, Коля, теперь учи меня», — сказала Анна Андреевна. «Что ты, Анечка — готовый поэт...» — ответил он.

— Многие мужчины преклонялись перед мужественностью Гумилева.

Маргарита Тумповская: такой отвлеченный человек... Его нельзя было называть — «Коля» ... Какой он — Коля! Я говорила — дорогой...

Росский: в Париже Н. С. был влюблен и делал много смешных глупостей...

За границей вышли стихи: «К синей звезде».

Маргарита Тумповская:

— Ахматова, разойдясь с Гумилевым, ворчала на его новые романы только тогда, когда он плохо выбирал...

Н. А. Бруни [32]: в кабинете Гумилева строгий порядок, и жизнь его — в точном расписаньи. Напряженную тишину создают звериные шкуры на стенах, на диване...

Рассказывали, что Н. С. учил молодых поэтов — преувеличьте свои чувства в 10 раз...

Году в 32 я слышала на улице разговор: шел изящный гражданин с интересной спутницей, он рассказывал о Гумилеве.

— Это наш поэт?— ласково спросила она.

О смерти Н. Г. Читал стихи молодой поэт:

— «И твоя могила будет гейзер...»

Редкостная скрытность Гумилева — отмечали все.

— Горячо и охотно приводил значащие для него строки Горького —

«А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут, —
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют...» [33]

— Ахматова вызывала всегда множество симпатий. Кто, кто не писал ей писем, не выражал восторгов. Но, так как она всегда была грустна, имела страдальческий вид, думали, что я тиранический муж, и меня за это ненавидели. А муж я был самый добродушный и сам отвозил ее на извозчике на свиданье...

— У Бальмонта есть такие прекрасные стихи, пришедшие из таких свежих глубин, что все простится ему.

— Я сказала, что Вячеслав Иванов обладает даром Наполеона — уметь каждому дать желаемую роль... Н. С. ответил — Да, но Наполеон и сам при этом играл немалую роль.

К. И. ЧУКОВСКИЙ

[Воспоминания о Н. С. Гумилеве]

I

Другой поэт, привлеченный Горьким к работе во Всемирной литературе, был Николай Степанович Гумилев[1]. Здесь обоим поэтам — Блоку и Гумилеву — очень часто приходилось встречаться. Трудно было представить себе двух столь несхожих людей — по внешности, по талантам, по убеждениям, по литературной судьбе.

Они находились в состоянии перманентной полемики.

С Гумилевым я познакомился задолго до Октябрьских дней.

12 марта 1908 года молодой Алексей Толстой писал мне из Парижа в Петербург:

«...Пользуюсь случаем обратить Ваше внимание на нового поэта Гумилева. Пишет он только в “Весах”, потому что живет всегда в Париже, очень много работает, и ему важна вначале правильная критика...»

Вскоре в том же году Гумилев приехал в Питер и на первых порах я не нашел в нем ничего примечательного.

Он показался мне каким-то церемонным, высокомерным и чопорным. Лицо пепельно-серое, узкое, длинное, на щеках ни кровинки, одет фатовато, на заграничный манер: цилиндр, лайковые перчатки, высокий воротничок на тонкой и слабенькой шее.

Ни в какой моей помощи (как почудилось Алексею Толстому) он в те времена не нуждался. Влиятельный журнал «Аполлон», только что основанный Сергеем Маковским, принял его с распростертыми объятиями. Юный поэт сразу очутился в избранном литературном кругу: Вячеслав Иванов, Максимилиан Волошин, Михаил Кузмин и др. приняли его радушно, как равного. Он стал одним из самых приметных сотрудников молодого журнала.

К этому времени он успел напечатать немало стихов, но все его гимны экзотическим ягуарам, носорогам, самумам, пустыням, слонам показались мне на первый взгляд слишком экзотическими, слишком искусственными, хотя я и признавал изощренность их поэтической формы. О том, что эти стихи неспособны, говоря по-старинному, эмоционально воздействовать на душу читателя, Гумилев и сам заявил с огорчением в одном из своих лучших стихотворений того давнего времени — в щемяще-поэтичном «Жирафе», где он безуспешно пытается успокоить, обрадовать, утешить тоскующую петербургскую женщину своим восторженным рассказом о том, что на свете существует красавец жираф, бродящий в дебрях Африки, близ озера Чад:

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелиться только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Но страдающей женщине нет дела до гумилевских жирафов. Взгляд ее по-прежнему грустен. И поэт, не зная других утешений, по-прежнему пытается очаровать ее той же экзотикой:

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав?
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Но женщина продолжает рыдать. Меньше всего на земле ей необходимы жирафы. Это стихотворение, где поэт сокрушается о своем литературном бессилии — одно из самых сильных во всей его ранней лирике. Оно предвещало того Гумилева, каким он открылся нам в последний год своей жизни: проникновенного, свободного от всяких посторонних влияний и наконец-то обретшего свой собственный чарующий голос. И странно было думать, что «Жираф» — стихотворение, написанное чуть ли не двадцатилетним юнцом — такое оно зрелое и крепкое.

Я часто встречался с Гумилевым и в театрах, и на выставках картин, и у Сологуба, и на вечерах «Аполлона», и у Вячеслава Иванова, но отношения наши оставались холодными.

В 1912 году я в качестве редактора сочинений Оскара Уайльда, выдаваемых приложением к «Ниве», обратился к Гумилеву с «заказом» перевести терцины английского автора «Сфинкс». Он перевел их умело и быстро [2]. Мы обменялись учтивыми письмами, но сблизились лишь в 1918—1919 годах, когда Горький позвал нас обоих работать в издательстве «Всемирная литература». С той поры мы стали чуть ли не ежедневно встречаться друг

с другом, и на страницах «Чукоккалы» появились его первые стиховые экспромты [3].

Так на одном из заседаний ученой коллегии, когда специалисты предлагали издательству списки скандинавских, немецких, турецких, испанских писателей, которых, по их мнению, надлежало издать, Гумилев написал в «Чукоккале» такие стихи:

Уже подумал о побеге я,
Когда читалась нам Норвегия,
А ныне горшие страдания:
Рассматривается Испания.
Но к счастью предстоит нам далее
Моя любимая Италия.

Здесь же, на первой странице он набросал небольшую картинку, чезвычайно характерную для его, гумилевской, тематики: тропические деревья, лев, стая хищных птиц и четыре охотника, из которых один на коне.

Наши добрые чувства друг к другу не раз подвергались суровой проверке. Он, по предложению «Всемирной литературы», перевел одно из самых «колдовских» стихотворений английской поэзии «Балладу о старике-мореходе» («The Ancient Mariner») Кольриджа.

Перевод показался мне слабым. На одном из заседаний нашей ученой коллегии я (в присутствии Горького) выступил с резким осуждением перевода, главным образом за то, что в нем совершенно не передан музыкальный магический стиль гениального подлинника.

Я был уверен, что с этой минуты нашим дружелюбным отношениям конец. Велика же была моя радость, когда через несколько дней Гумилев подарил мне свой перевод «Морехода» со следующей великодушной надписью:

«Дорогому Корнею Ивановичу, на память о его критике моего перевода (нас не поссорившей).

Октябрь, 1919. Н. Гумилев.»

Эта надпись так взволновала меня, что я немедленно вклеил ее в «Чукоккалу». Здесь было живое свидетельство, что заносчивость у Гумилева — напускная, что это — самозащитная броня против недругов, а в кругу тех, кого он считает своими, он непритязателен, необидчив и прост.

То же случилось и позднее в издательстве З. Гржебина [4], когда он представил Горькому проредактированный им том стихотворения А. К. Толстого. Я говорил больше часу, отмечая немысли-

мые ошибки редактора, и он опять-таки отнесся к моим «зоилиадам» беззлобно [5].

В 1920 году мы стали все чаще бывать друг у друга. Обычно он был очень аккуратен, и только однажды пришел не в назначенный час, а гораздо позже. Не застав меня дома, он оставил такую записку, которая нынче тоже хранится в «Чукоккале»:

«Корней Иванович, вчера я предентировал “Абидосскую невесту” (Байрона), перевод И. Козлова * и когда проснулся, было половина второго. Я решил, что идти к Вам поздно. Если простите меня, посвящу Вам второе издание “Мика”.

Н. Г. [6]»

«Мик» — абиссинская поэма Гумилева, изданная в 1918 году в Петрограде в издательстве «Гиперборей». Гумилев написал ее в молодости. В 1919 году он готовил второе издание поэмы и не раз говорил, что хочет посвятить его мне.

Самое большое его стихотворение в «Чукоккале» вызвано обстоятельствами, о которых уже сказано выше. Один из наших товарищей по «Всемирной литературе», ведающий хозяйственной частью издательства, раздобыл для членов ученой коллегии дрова, причем предложил каждому из нас, литераторов, написать в его альбоме стихи, посвященные этим дровам. Все охотно согласились. Стихи Блока приводятся в «Чукоккале» на с. 204.

Когда дело дошло до меня, я написал стихи под пародийным заглавием: «Мое гражданское негодование при чтении стихов Блока и Гумилева» (см. «Чукоккалу», с. 205).

Оба поэта ответили мне. Блок через два-три дня (см. с. 206), Гумилев тотчас же, на том же заседании, причем поставил перед собой задачу — сохранить в своем ответном экспромте все до одной мои рифмы в том же порядке, в каком они стоят у меня.

Чуковский, ты не прав, обрушась на поленья,
    Обломки божества — дрова,
Когда-то деревам, близки им вдохновенья,
    Тепла и пламени слова.

Береза стройная презренней ли, чем роза?
    Где дерево — там сад,
Где б мы ни взяли их, хотя б из Совнархоза,
    Они манят.

Рощ друидических теперь дрова потомки
    И разумеется в их блеске видел Блок

* «Невесту Абидосскую» в переводе И. Козлова А. М. Горький рекомендовал для издания во «Всемирной литературе» *(прим. авт.)*.

Волнующую поступь Незнакомки
От Музы наш паек.

А я? И я во след Колумба, Лаперуза,
К огню и дереву влеком,
Мне Суза с пальмами, в огне небес Нефуза
Не обольстительней даров Петросоюза
И рай огня дает нам Райлеском.

P. S. К тому ж в конторе домотопа
Всегда я встречу эфиопа.

5 ноября, 1919 г. *Н. Гумилев*

II

Как-то он позвал меня к себе. Жил он недалеко, на Ивановской, близ Загородного, в чьей-то чужой квартире. Добрел я до него благополучно, но у самых дверей упал: меня внезапно сморило от голода. Очнулся я в великолепной постели, куда, как потом оказалось, приволок меня Николай Степанович, вышедший встретить меня у лестницы черного хода. (Парадные были везде заколочены.)

Едва я пришел в себя, он с обычным своим импозантным и торжественным видом, внес в спальню старинное расписанное матовым золотом лазурное блюдо, достойное красоваться в музее. На блюде был тончайший, почти сквозной, как папиросная бумага — не ломтик, но скорее лепесток серо-бурого, глиноподобного хлеба, величайшая драгоценность тогдашней зимы.

Торжественность, с которой еда была подана (нужно ли говорить, что поэт оставил себе на таком же роскошном блюде такую же мизерную порцию?), показалась мне в ту минуту совершенно естественной. Здесь не было ни прозы, ни рисовки. Было ясно, что тяготение к пышности свойственно Гумилеву не только в поэзии и что внешняя сторона бытовых отношений для него важнейший ритуал.

Братски разделив со мной свою убогую трапезу, он столь же торжественно достал из секретера оттиск своей трагедии «Гондла» и стал читать ее вслух при свете затейливо-прекрасной и тоже старинной лампады.

Но лампада потухла. Наступила тьма и тут я стал свидетелем чуда: поэт и во тьме не перестал ни на миг читать свою трагедию, не только стихотворный текст, но и все ее прозаические ремарки, стоявшие в скобках, и тогда я уже не впервые увидел, какая у него необыкновенная память.

Впоследствии я убеждался в этом не раз. Зимою 1921 года он каждое воскресенье заходил за мной, и мы шли через весь город на Петроградскую сторону к нашей общей знакомой Варваре Васильевне Шайкевич[7], большой поклоннице его поэзии, и покуда мы шли по пустынному, промозглому, окоченевшему, тихому городу, он всю дорогу читал мне стихи Иннокентия Анненского и свои, новые, сочиненные только что, в последние дни. В ту зиму он создавал их во множестве, порою по нескольку в день. Было очевидно, что только теперь его дарование созрело вполне, оставив далеко позади все «Жемчуга» и «Колчаны».

Он помнил эти новые стихи наизусть, помнил даже черновые варианты — и читал эти варианты один за другим, словно они были у него перед глазами.

Я и теперь, когда читаю его «Лес», «Шестое чувство», «Заблудившийся трамвай», «Слово», «Память» в его сборнике «Огненный столп», — лучшие из всех, когда-либо написанных им, вспоминаю глуховатый, немного простуженный и совершенно новый для меня голос поэта, каким никогда он не читал своих прежних стихов. В голосе этом уже не было пышной торжественности. Что-то молитвенно кроткое слышалось в той интонации, с которой в «Заблудившемся трамвае» он произносил имя «Машенька», такое русское, никак не вмещавшееся в прежнем его словаре, где полновластно царили такие имена, как Лай-Це, Андромеда, Маб, Семирамида, Лилит.

Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Это был новый Гумилев, наконец-то преодолевший холодную нарядность и декоративность своей ранней поэзии.

У Варвары Васильевны он чинно садился в кресло прямой, как линейка (в креслах он никогда не разваливался), и, прихлебывая красное вино, которое каким-то чудом сохранилось у нее от старых времен, вновь прочитывал ей все свои последние стихи. Однажды мы застали у нее А. М. Горького, который незадолго до этого и познакомил нас с нею. Алексей Максимович, умевший слушать чужие стихи с необыкновенным вниманием, веско сказал Гумилеву:

— Вот какой из вас вырос талантище!

То была болдинская осень Гумилева: самое изобилие стихов, созданных им в эти несколько месяцев, говорило о новых открывшихся перед ним перспективах поэзии.

Как-то на заседание издательства вошел встревоженный А. М. Горький и сообщил, что в зарубежной прессе печатаются

злые измышления о задачах и методах нашей работы [8]. Было решено обратиться в одну из иностранных газет с протестом от лица «Всемирной литературы». Написать этот протест было поручено Гумилеву. Автограф протеста, составленного Гумилевым, сохранился в «Чукоккале».

Письмо в редакцию

В зарубежной прессе не раз появлялись выпады против издательства «Всемирная литература» и лиц, работающих в нем. Определенных обвинений не приводилось, говорилось только о невежестве сотрудников и неблаговидной политической роли, которую они играют. Относительно первого, конечно, и говорить не приходится. Люди, которые огулом называют невежественными несколько десятков профессоров, академиков и писателей, насчитывающих ряд томов, не заслуживают, чтобы с ними говорили. Второй выпад мог бы считаться серьезнее, если бы не был основан на недоразумении.

«Всемирная литература» — издательство не политическое. Его ответственный перед властью руководитель, Максим Горький — добился в этом отношении полной свободы для своих сотрудников. Разумеется, в коллегии экспертов, ведающих идейной стороной издательства, есть люди самых разнообразных убеждений, и чистой случайностью надо признать факт, что в числе шестнадцати человек, составляющих ее, нет ни одного члена Российской коммунистической партии. Однако все они сходятся на убеждении, что в наше трудное и страшное время спасение духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал в себе прежде. Не по вине издательства эта работа его сотрудников протекает в условиях, которые трудно и представить себе нашим зарубежным товарищам. Мимо нее можно пройти в молчании, но гикать и улюлюкать над ней могут только люди, не сознающие, что они делают, или не уважающие самих себя.

(Н. Гумилев, по поручению «Всем. Литературы»)

III

...Тогда было распространено суеверие, будто поэтическому творчеству можно научиться в десять-пятнадцать уроков. Желающих стать стихотворцами появилось в то время великое множество. Питер внезапно оказался необыкновенно богат всякими литературными студиями, в которых самые разнообразные граждане обоего пола (обычно очень невысокой культуры) собирались

в определенные дни, чтобы под руководством хороших (или плохих) стихотворцев изучать технику поэтической речи.

Так как печатание книг из-за отсутствия бумаги в те дни почти прекратилось, главным заработком многих писателей стали эти занятия в литературных кружках. Гумилев в первые же месяцы стал одним из наиболее деятельных студийных работников. И хотя он никогда не старался подольститься к своим многочисленным слушателям, а напротив, был требователен и даже суров, все они с первых же дней горячо привязались к нему, часто провожали его гурьбою по улице, и число их из недели в неделю росло. Особенно полюбили его пролеткультовцы. Те из них, что дожили до нашего времени, и сейчас вспоминают его с самыми светлыми чувствами.

Между тем курс его был очень труден. Поэт изготовил около десятка таблиц, которые его слушатели были обязаны вызубрить: таблицы рифм, таблицы сюжетов, таблицы эпитетов, таблицы поэтических образов (именуемые им Эйдолологией)*. От всего этого слегка веяло средневековыми догмами, но это-то и нравилось слушателям, так как они жаждали верить, что на свете существуют устойчивые, твердые законы поэтики, не подверженные никаким изменениям — и что тому, кто усвоит, как следует, эти законы, будет наверняка обеспечено высокое звание поэта. (Счастье, что сам-то Гумилев никогда не следовал заповедям своих замысловатых таблиц.)

Даже его надменность пришлась по душе слушателям. Им казалось, что таков и должен быть подлинный мастер в обращении со своими подмастерьями. Гумилев с самого начала уведомил их, что он «Синдик Цеха поэтов» [9], и хотя слушатели никогда не слыхали о синдиках, они, увидя его гордую осанку, услышав его начальственный голос, сразу же уверовали, что это очень важный и многозначительный чин. В качестве синдика он, давая оценку тому или иному произведению студийца, отказывался мотивировать эту оценку: «достаточно и того, что ваши строки одобрены мною» или: «ваше стихотворение я считаю плохим, и не стану говорить, почему».

Как это ни странно, студийцам импонировала такая методика безапелляционных оценок. Они чувствовали, что Синдик — властный, волевой человек, что у него сильный и цельный характер, и охотно подчинялись ему.

Ни о чем другом, кроме поэзии, поэтической техники, он никогда не говорил со своими питомцами, и дисциплина на его занятиях была образцовая.

---

* Эйдолон *(греч.)* — образ *(прим. авт.)*.

Мне случалось бывать в том кружке молодых поэтов, которым руководил Гумилев. Кружок назывался «Звучащая раковина», собирался он в большой и холодной мансарде фотографа Наппельбаума на Невском проспекте [10]. Там, усевшись на коврах или на груде мехов, окруженный восторженно внимавшей ему молодежью, главным образом юными девушками, среди которых было несколько очень талантливых, Гумилев авторитетно твердил им об эстетических догматах, о законах поэзии, твердо и непоколебимо установленных им. И в голосе его была повелительность.

Около того времени, кажется, в 20-м году, у него родилась дочь Елена — болезненная, слабая девочка, и перед ним встала задача, почти напосильная в ту пору ни для малых, ни для великих поэтов: ежедневно добывать для ребенка хоть крохотную каплю молока. Мое положение было не легче: семья моя состояла из шести человек, и ее единственным добытчиком был я.

С утра мы с Николаем Степановичем выходили на промысел с пустыми кульками и склянками. (Забуду ли те осенние месяцы, когда вместе с беллетристкой Даманской [11] я вел на станции Разлив по Финляндской железной дороге литературный кружок в общежитии двухсот проституток, собранных с проспектов Петрограда?) Выдавались такие месяцы, когда в неделю мне приходилось вести одиннадцать литературных кружков — в том числе в Горохре (Городская охрана), в Балтфлоте, в артели инвалидов, в Доме Искусств. Гумилев вел кружки в Пролеткульте, в Институте живого слова, в «Звучащей раковине» и проч. Мы оба — у военных курсантов.

В «Чукоккале» об этом массовом насаждении литературных кружков сохранилась такая эпиграмма известного пушкиниста Николая Осиповича Лернера [12], работавшего во «Всемирной литературе» в качестве библиографа:

Широкий путь России гению
Сулят счастливые ауспиции *.
Уж Гумилев стихосложению
Китайцев учит из милиции,

Некрасова аллитерации
Пред молчаливыми эстонцами
Поет Корней. Версификации
Век следует за сими солнцами.

В «Чукоккале» сохранилась обращенная ко мне насмешливая «ода» Владимира Познера [13]:

---

* Ауспиции — предзнаменования, виды на будущее *(прим. авт.)*.

КОРНЕЮ ЧУКОВСКОМУ
(ода акростих)

Подражание Брюсову

Крутим потоком словоблудий
О, страж критической мечты,
Рукой железной сотни студий
Неумолимо держишь ты.

Едва-ль прервешь свою работу.
Юлят бессильные враги.
Чуть свет к Горохру иль Балтфлоту
Устремлены твои шаги.

Кипят «Всемирные» усилья.
Отличен англофильский вид —
Ведь над тобой, простерши крылья,
Старик проснувшийся парит *.

Кипи, бушуй и став неистов,
Отбросив лишний разговор,
Меж многочисленных студистов
Устрой критический разбор.

20 марта 1920 *Владимир Познер*

Были литераторы, несклонные к лекционной работе, и потому считавшие ее удручительно тягостной. Один из них пожаловался на странице «Чукоккалы»:

Не живем на свете, маемся,
Как в подполице глухой.
Вместо дела занимаемся
Подневольной чепухой.

Но Гумилев был несклонен к малодушному ропоту. Иногда мне казалось, что он даже как будто радуется широкой возможности приобщить молодежь к поэзии, хотя, конечно, в глубине души предпочел бы всецело отдаться своему призванию поэта. Каждую свободную минуту он возвращался к литературной работе: создавал новые циклы стихов, переводил «Орлеанскую девственницу» Вольтера (вместе с Георгием Ивановым под редакцией Мих. Лозинского), целыми ночами работал над переводами своего любимого Соути, баллад о Робине Гуде и т. д. [14]

Может быть здесь будет уместно отметить, что Александр Блок относился к этим стиховедческим студиям враждебно. «О моло-

* Об этом благодушном старике, приходившем в нашу Студию выспаться, я говорил в своих воспоминаниях о Зощенко *(прим. авт.)*.

дежи, которая тянулась к гумилевскому “Цеху поэтов”, он говорил, что у них фабричное производство стихов... Он считал, что поэту нужна общая культура, нужны знания, но нельзя “научить писать стихи”, а студийцы воображают, что здесь-то они и научатся этому делу», — пишет Надежда Павлович в ее проникновенных воспоминаниях о Блоке.

IV

Натура энергичная, деятельная, отлично вооруженная для житейской борьбы, Гумилев видел даже какую-то прелесть в роли конквистадора, выходящего всякий день за добычей.

На первый взгляд он был хрупок и слаб, но мускулы у него были железные. В этом я не раз убеждался, любуясь, с каким профессиональным искусством действует он тупым топором, рубя на топливо вместе с другими счастливцами уцелевший какимнибудь чудом деревянный забор, быстро превращенный ими в промерзлые, занозистые щепки.

Однажды с нами случилась беда. К годовщине Октябрьских дней военные курсанты, наши слушатели, получили откуда-то много муки. Каждому из нас, «лекторов», они выдали не менее полупуда. Весело было нам в этот предпраздничный день везти через весь город на своих легких салазках такой неожиданный клад. Мы бодро шагали рядом и вскоре где-то близ Марсова поля завели разговор о ненавистных Гумилеву символистах.

В пылу разговора мы так и не заметили, что везем за собою пустые салазки, так как какой-то ловкач, воспользовавшись внезапно разыгравшейся вьюгой, срезал наши крепко прикрученные к салазкам мешки. Я был в отчаянии: что скажу я дома голодной семье, обреченной надолго остаться без хлеба?

Но Гумилев, не теряя ни секунды на вздохи и жалобы, сорвался с места и с каким-то диким и воинственным криком ринулся преследовать вора, — очень молодо, напористо, с такой безоглядной стремительностью, с таким, я сказал бы, боевым упоением, словно только и ждал той минуты, когда ему посчастливится мчаться по снежному полю, чтобы отнять свое добро у врага.

Кругом было темно — из-за вьюги. Сквозь тусклую и зыбкую муть этого мокрого снежного шквала люди — даже те, что брели по ближайшей тропе, — казались пятнами без ясных очертаний.

Гумилев мгновенно стал таким же пятном и исчез. Я ждал его в тоске и тревоге.

Вернулся он очень не скоро и, конечно, ни с чем, но глаза его сияли торжеством.

Оказывается, в этой мгле он налетел на какого-то мирного прохожего, который *нес свой собственный мешок* на спине, и, приняв его за нашего вора, стал отнимать у него этот мешок. Прохожий со своей стороны принял его за грабителя: громко закричал караул, и у них произошла потасовка, которая хоть и кончилась победой прохожего, доставила поэту какую-то мальчишескую — мне непонятную — радость. Он воротился ко мне триумфатором, и взяв за веревочку пустые салазки, тотчас же возобновил свою обвинительную речь против символизма, против творчества Блока, которую всегда начинал одной и той же канонической фразой:

— Конечно, Александр Александрович гениальный поэт, но вся система его германских абстракций и символов...

И больше о нашей катастрофе ни слова.

Я напомнил ему, что в «Аполлоне» минувших времен * он отзывался о поэзии Блока восторженно, называл его «чудотворцем стиха». Он ответил, что любит блоковскую поэзию по-прежнему, но эта поэзия призраков, туманностей, скорбей и рыданий и т. д., и т. д., и т. д. Нужно ли говорить, что я был всецело на стороне Блока, когда слушал бесконечные споры Гумилева и Блока во «Всемирной литературе».

Весь этот боевой эпизод, происшедший на Марсовом поле — эта смелая погоня за мнимым грабителем и отчаянное сражение с ним (хотя тот и оказался гораздо сильнее), все это раскрыло передо мною самую суть Гумилева. То был воитель по природе, человек необыкновенной активности и почти безумного бесстрашия. Все мы знали, что на Германскую войну он ушел добровольцем, едва лишь услышал первое сообщение о ней, и за смелость, проявленную им в кровопролитных боях, получил два солдатских Георгия.

Знали мы и о том, что безусым мальчишкой, только что со школьной скамьи, он тайком от родителей убежал почти без копейки в свою любимую Африку (1907) [15] и что впоследствии, чуть только ступил на литературное поприще, снова умчался туда — на этот раз в самую глубь континента — в Эфиопию — охотиться за слонами и львами — путешествие тягостное в те времена, когда не было ни радио, ни самолетов, ни автомашин.

Кроме того, он с самыми скудными средствами тогда же успел побывать и в Италии, и в Греции, и в Англии, то есть буквально исколесил всю Европу — непоседа, странник, охотник, боец.

---

* «Аполлон», 1912, № 8, с. 69—70 *(прим. авт.)*.

Мне вспоминаются чьи-то стихи — всего четыре строчки из большого послания, обращенного к нему:

На львов в агатной Абиссинии,
На немцев в каиновой войне
Ты шел — глаза холодно синие
Всегда вперед и в зной и в снег.

Вообще это был человек средневековых понятий, догматик, порою педант, превыше всего ценивший средневековые доблести. Помню, меня нисколько ни удивило, когда я узнал, что Гумилев, стряхнув с себя наслоение XX века, дрался на дуэли для восстановления своей поруганной чести, и что в этой дуэли была замешана женщина, под мифическим именем феодальной герцогини Чебурины де Габриак. Дуэль эта шла к Гумилеву, была, что называется, ему к лицу. Без дуэли его биография никак не могла обойтись. Состоялась дуэль под Петербургом, на одной из загородных пустошей, в глубоком снегу. О ней, к сожалению, проведала столичная пресса и долго глумилась над всеми участниками этого дела, особенно над Гумилевым. Между тем для него это был далеко не пустяк. С величайшим презрением к опасности Гумилев требовал, чтобы между ним и противником было расстояние в пять шагов, то есть подвергал себя и противника величайшему риску. Только счастливой случайностью объясняется то, что поединок не закончился трагически. И все же хроникеры газет видели здесь только смешное*.

Вообще в обывательской среде к Гумилеву почему-то очень долго относились недоверчиво и даже насмешливо. Кроме как в узких литературных кругах, где его любили и чтили, его личность ни в ком не вызывала сочувствия. Этим его литературная судьба была очень непохожа на судьбу его первой жены, Анны Ахматовой. Критики сразу признали ее, стали посвящать ей не только статьи, но и книги. Он же — и это очень огорчало его — был долгое время окружен каким-то злорадным молчанием.

Помню: стоит в редакции «Аполлона» круглый трехногий столик, за столиком сидит Гумилев, перед ним груда каких-то пушистых, узорчатых шкурок, и он своим торжественным, немного напыщенным голосом повествует собравшимся (среди которых было много посторонних), сколько пристрелил он в Абиссинии разных диковинных зверей и зверушек, чтобы добыть ту или иную из этих экзотических шкурок.

---

* Об этой дуэли мне как-то — много позднее — рассказывала и эта женщина, и М. Волошин, и Гумилев; и я, если буду жив, непременно расскажу о ней со всеми подробностями *(прим. авт.)*.

Вдруг встает редактор «Сатирикона» Аркадий Аверченко [16] — неутомимый остряк, и заявив, что он внимательно осмотрел эти шкурки, спрашивает у докладчика очень учтиво, почему на обороте каждой шкурки отпечатано лиловое клеймо петербургского городского ломбарда. В зале поднялось хихиканье — очень ехидное, ибо из вопроса сатириконского насмешника следовало, что все африканские похождения Гумилева — миф, сочиненный им здесь в Петербурге*.

Гумилев ни слова не сказал остряку. На самом же деле печати на шкурках были поставлены отнюдь не ломбардом, а музеем Академии Наук, которому пожертвовал их Гумилев [17].

Тогда я не понимал, но впоследствии понял, что его надменное отношение к большинству окружающих происходит у него не от спеси, а от сознания своей причастности к самому священному из существующих искусств — к поэзии, к этой (как он был уверен) высшей вершине одухотворенной и творческой жизни, какой только может достигнуть человек.

Слово ПОЭТ Гумилев в разговоре произносил каким-то особенным звуком — ПУЭТ — и чувствовалось, что в его представлении это слово написано огромными буквами, совсем иначе, чем все остальные слова.

Эта вера в волшебную силу поэзии, «солнце останавливавшей словом, словом разрушавшей города» [18], никогда не покидала Гумилева. В ней он никогда не усомнился. Отсюда, и только отсюда то чувство необычайной почтительности, с которым он относился к поэтам и раньше всего к себе самому, как к одному из носителей этой могучей и загадочной силы.

Знаменательно, что при всем своем благоговении к поэзии он не верил ни в ее экстатическую, сверхреальную сущность, ни в мистическую природу ее вдохновений. Поэт для него был раньше всего умелец, искусник, властелин и повелитель прекрасных и сладостных слов. Поэтому при создании стихов он любил задавать себе, как мастеру слова, труднейшие формальные задачи. В каждой строке его ранней поэмы «Открытие Америки» звучат лишь две троекратные рифмы, причем комбинации этих рифм в каждой строфе — иные, так что к концу поэмы оказываются

---

* Уже одно это показывает, с каким глумлением относилась к Гумилеву так называемая широкая публика. Характерно, что тот же «Сатирикон» напечатал около этого времени свою знаменитую картину «Салон ее светлости русской литературы», где представлены даже такие пигмеи, Будищев и Рославлев, и не нашлось места для Николая Гумилева *(прим. авт.)*.

исчерпаны чуть ли не все математические возможности сочетания троекратных созвучий.

«Открытие Америки» не принадлежит к числу лучших произведений поэта: последние ее строфы он впоследствии не перепечатывал в своих поэтических сборниках, но этих забот о формальных «изысках» он не оставил никогда. Как-то в 1912 году, еще до военных времен, он приехал ко мне в Куоккалу и, перелистывая мой альманах, пренебрежительно отозвался об имеющихся в нем акростихах, как о слишком легкой поэтической форме, и заявил, что на этих страницах он готов решить более трудную литературную задачу: написать стихи, которые у средневековых поэтов назывались «Крестом»: в тексте стихотворения должны перекрещиваться мое имя с именем моей жены, Марии Чуковской [19]. Созданию этого «Креста» он посвятил не более получаса — и блестяще справился с трудной задачей, хотя самый текст «Креста» вполне оправдал его опасения:

Увы, наверно выйдет стих урод.

Стих, главным образом во второй половине, вышел действительно неуклюж и нескладен, но нельзя же не учитывать величину тех препон, которые перед собой поставил поэт.

Привожу факсимиле этого стихотворения:

Корней Иванович Чуковский, вот
П**О**пал я к босоногим дикаря**М**,
Ко**Р**млю собой их я и повар с**А**м.
Увы, **Н**аверное выйдет стих у**Р**од.
Корн**Е**й, меня срамите Вы. **И**она
Верне**Й** нашел приют средь рыбь**Я** лона!
А я, увы к **Ч**уковскому попав,
Добыча я **ЧУК**овского забав,
Вот кит, **У**сл**О**жнивши пищеваренье,
Желудо**К** к т**В**оему не приравнял,
И верн**О** им **С**овсем не управлял,
Но ты Вели**К**: какое несваренье
Тебя **С**омнет?! **И**она будет труп,
Но **К**ажется попал тебе, Чуковски**Й**
Н**А** зуб, на твой огромный, страшный зуб,
Я — не Иона — я же не таковский.

Н. Гумилев.

Перебирая его (немногие!) письма ко мне, я нахожу в них очень характерную строчку. В 1912 году, после того, как я уговорил редакцию «Нивы» напечатать одно из его стихотворений, он написал мне, что едет во Флоренцию и чтобы я прислал ему туда гонорар 9 рублей 50 копеек, из чего я увидел, как ничтожен был

его бюджет во время его заграничных поездок. Он умудрялся посещать Испанию, Англию, Швецию, Алжир, Абиссинию с жалкими грошами в кармане, каких иному обывателю не хватило бы для переезда на подмосковную дачу. Здесь сказалась житейская хватка Николая Степановича, его необычайно трезвый, расчетливый, предприимчивый ум. Он потому и мог приводить в исполнение свои романтические мечты и порывы, что житейская практичность никогда не изменяла ему, и вряд ли его Муза могла бы стать «Музой дальних странствий», если бы не эта свойственная Гумилеву крепкая житейская хватка.

Но я снова оторвался от «Чукоккалы». Между тем на ее страницах есть еще одна запись Гумилева — о поэзии Некрасова, казалось бы чужой и даже враждебной ему. Велико было мое удивление, когда Гумилев высказал о творчестве великого поэта такие неожиданно глубоко продуманные мысли.

1. Любите ли Вы стихотворения Некрасова?

— *Да. Очень!*

2. Какие стихи Некрасова вы считаете лучшими?

— *Эпически-монументального типа: Дядя Влас, Адмирал вдовец, Генерал Федор Карлыч фон Штубе, описание Тарбагатая в «Саше», Княгиня Трубецкая и др.*

3. Как Вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?

— *Замечательно глубокое дыхание, власть над выбранным образом, замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина.*

4. Не было ли в вашей жизни периода, когда его поэзия была для вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?

— *Юность: от 14-16 лет.*

5. Как вы относились к Некрасову в детстве?

— *Не знал почти, а что знал, то презирал из-за эстетизма.*

6. Как относились вы к Некрасову в юности?

— *Некрасов пробудил во мне мысль об возможности активного отношения личности к обществу. Пробудил интерес к революции.*

7. Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?

— *К несчастью, нет.*

8. Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала»?

— *Прозаик не судья поэту.*

9. Каково ваше мнение о народолюбии Некрасова?

— *У Некрасова к народу отношение иностранца. Не виновата ли в этом его польская кровь?**

10. Как вы относитесь к распространенному мнению, будто Некрасов был безнравственный человек?

— *Ведь в его безнравственности лишнее доказательство его сильного темперамента*[20].

Вообще все его разговоры со мной до последних дней жизни касались только литературы. Было похоже, что других интересов у него нет. В «Чукоккале» сохранилась его запись по поводу своеобразного стиля стихов поэта Ивана Рукавишникова[21]. Я знал Рукавишникова еще с 1902 года. В Петербурге он некогда жил по соседству со мной на Коломенской улице и несокрушимо считал себя гением. Выходец из богатой купеческой семьи, он писал кривые сумасбродные вирши и печатал их на собственные средства на великолепной бумаге, тратя на это свои последние деньги. Стихи были хаотичны, без рифмы и ритма. Я по своему любил его за преданность искусству и за добровольную бедность.

Найдя у меня одну из книг Ивана Рукавишникова, Гумилев выписал из нее в «Чукоккалу» несколько строк, которые показались ему наиболее забавными.

ИЗ ИВАНА РУКАВИШНИКОВА

И день — не день, и ночь — не ночь,
И снег — не снег, и мир — не мир,
И Бог — не Бог... Лишь ужас — ужас!

Открыто Ириной Одоевцевой и Н. Гумилевым.
Записано Гумилевым в марте 1921 г.

Ирина Одоевцева была одной из его наиболее талантливых студисток[22]. Под влиянием поэта она написала в «Чукоккалу» балладу из жизни петроградских спекулянтов-мешочников.

ТОЛЧЕНОЕ СТЕКЛО
Баллада

Солдат пришел к себе домой,
Считает барыши:
— Ну, будем сыты мы с тобой,
И мы и малыши.

---

* Позднейшими исследователями установлено, что мать Некрасова была украинкой *(прим. авт.)*.

Семь тысяч! Целый капитал!
Мне здорово везло.
Сегодня в соль я подмешал
Толченое стекло.

Жена вскричала: Боже мой!
Убийца ты и зверь!
Ведь это хуже чем разбой:
Они помрут теперь.

Солдат в ответ: Мы все помрем,
Я зла им не хочу,
Сходи-ка в церковь вечерком,
Поставь за них свечу.

Дальше баллада развивается в духе традиционных романтических баллад: есть и кладбище, и призраки, и воронье, и покойники, и все это написано романтическим балладным стихом, по всем канонам Бюргера и Уланда [23].

Одно из высказываний Гумилева записано в «Чукоккале» не им, а мною. Прослушав одну из моих лекций, он сказал, что я вообще — человек хореический [24], и что если бы я писал «Евгения Онегина», у меня получилось бы такая строфа:

Дядя самых честных правил,
Как не в шутку занемог,
Уважать себя заставил, —
Лучше выдумать не мог.

Вот и все, что сохранилось в «Чукоккале» от моего знакомства с Гумилевым.

В. Ф. ХОДАСЕВИЧ

Гумилев и Блок

(отрывок)

<...> Пожалуй, трудно себе представить двух людей, более различных между собою, чем были они. Кажется, только возрастом были они не столь далеки друг от друга: Блок был всего лет на шесть старше.

Принадлежа к одной литературной эпохе, они были людьми разных поэтических поколений. Блок, порой бунтовавший против символизма, был одним из чистейших символистов. Гумилев, до конца жизни не вышедший из-под влияния Брюсова, воображал себя глубоким, последовательным врагом символизма. Блок был мистик, поклонник Прекрасной Дамы, — и писал кощунственные стихи не только о ней. Гумилев не забывал креститься на все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревающих о том, что такое религия. Для Блока его поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности. Блок был поэтом всегда, в каждую минуту своей жизни. Гумилев — лишь тогда, когда он писал стихи. Все это (и многое другое) завершалось тем, что они терпеть не могли друг друга — и этого не скрывали. Однако, в памяти моей они часто являются вместе. Последний год их жизни, в сущности, единственный год моего с ними знакомства, кончился почти одновременной смертью обоих. И в самой кончине их, в том потрясении, которое она вызвала в Петербурге, было что-то связующее.

Мы с Гумилевым в один год родились, в один год начали печататься, но не встречались долго: я мало бывал в Петербурге, а он в Москве, кажется, и совсем не бывал. Мы познакомились осенью 1918 г., в Петербурге, на заседании коллегии «Всемирной Литературы». Важность, с которою Гумилев «заседал», тотчас мне напомнила Брюсова.

Он меня пригласил к себе и встретил так, словно это было свидание двух монархов. В его торжественной учтивости было нечто столь неестественное, что сперва я подумал — не шутит ли он? Пришлось, однако, и мне взять примерно тот же тон: всякий другой был бы фамильярностью. В опустелом, голодном, пропахшем воблою Петербурге, оба голодные, исхудалые, в истрепанных пиджаках и дырявых штиблетах, среди нетопленного и неубранного кабинета, сидели мы и беседовали с непомерною важностью. Памятуя, что я москвич, Гумилев счел нужным предложить мне чаю, но сделал это таким неуверенным голосом (сахару, вероятно, не было), что я отказался и тем, кажется, вывел его из затруднения. Меж тем, обстановка его кабинета все более привлекала его внимание. Письменный стол, трехстворчатый книжный шкаф, высокие зеркала в простенках, кресла и прочее — все мне было знакомо до чрезвычайности. Наконец, я спросил осторожно, давно ли он живет в этой квартире.

— В сущности, это не моя квартира, — отвечал Гумилев, — это квартира М. — тут я все понял: мы с Гумилевым сидели в бывшем моем кабинете![1] Лет за десять до того эта мебель отчасти принадлежала мне. Она имела свою историю. Адмирал Федор Федорович Матюшкин[2], лицейский товарищ Пушкина, снял ее с какого-то корабля и ею обставил дом у себя в имении, возле Бологое, на берегу озера. Имение называлось «Заимка». По местным преданиям, Пушкин, конечно, не раз бывал в «Заимке»; показывали даже кресло, обитое зеленым сафьяном, — любимое кресло Пушкина. Как водится, это была лишь легенда: Пушкин в тех местах не бывал вовсе, да и Матюшкин купил это имение только лет через тридцать после смерти Пушкина. После кончины Матюшкина «Заимка» переходила из рук в руки, стал называться «Лидиным», но обстановка старого дома сохранилась. Даже особые приспособления в буфете для подвешивания посуды на случай качки не были заменены обыкновенными полками. В 1905 г. я сделался случайным полуобладателем этой мебели и вывез ее в Москву. Затем ей суждено было перекочевать в Петербург, а когда революция окончательно сдвинула с мест всех и все, я застал среди нее Гумилева. Ее настоящая собственница была в Крыму.

Посидев сколько следовало для столь натянутого визита, я встал. Когда Гумилев меня провожал в передней, из боковой двери выскочил тощенький, бледный мальчик, такой же длиннолицый, как Гумилев, в запачканной косоворотке в валенках[3]. На голове у него была уланская каска, он размахивал игрушечной сабелькой и что-то кричал. Гумилев тотчас отослал его — тоном

короля, отсылающего дофина к его гувернерам. Чувствовалось, однако, что в сырой и промозглой квартире нет никого, кроме Гумилева и его сына.

Два года спустя переехал я в Петербург. Мы стали видеться чаще. В Гумилеве было много хорошего. Он обладал отличным литературным вкусом, несколько поверхностным, но в известном смысле непогрешимым. К стихам подходил формально, но в этой области был и зорок, и тонок. В механику стиха он проникал, как мало кто. Думаю, что он это делал глубже и зорче, нежели даже Брюсов. Поэзию он обожал, в суждениях старался быть беспристрастным.

За всем тем его разговор, как и его стихи, редко был для меня «питателен». Он был удивительно молод душой, а может быть, и умом. Он всегда мне казался ребенком. Было что-то ребяческое в его под машинку стриженной голове, в его выправке, скорее гимназической, чем военной. То же ребячество прорывалось в его увлечении Африкой, войной, наконец — в напускной важности, которая так меня удивила при первой встрече и которая вдруг сползала, куда-то улетучивалась, пока он не спохватывался и не натягивал ее на себя сызнова. Изображать взрослого ему нравилось, как всем детям. Он любил играть в «мэтра», в литературное начальство своих «гумилят», то есть маленьких поэтов и поэтесс, его окружавших. Поэтическая детвора его очень любила. Иногда, после лекций о поэтике, он играл с нею в жмурки — в самом буквальном, а не в переносном смысле слова. Я раза два это видел. Гумилев был тогда похож на славного пятиклассника, который разыгрался с подготовишками. Было забавно видеть, как через полчаса после этого он, играя в большого, степенно беседовал с А. Ф. Кони [4] — и Кони весьма уступал ему в важности обращения.

На святках 1920 года в Институте Истории Искусств устроили бал. Помню: в огромных промерзших залах зубовского особняка на Исаакиевской площади — скудное освещение и морозный пар. В каминах чадят и тлеют сырые дрова. Весь литературный и художнический Петербург — налицо. Гремит музыка. Люди движутся в полумраке, теснясь к каминам. Боже мой, как одета эта толпа! Валенки, свитеры, потертые шубы, с которыми невозможно расстаться и танцевальном зале. И вот, с подобающим опозданием, является Гумилев под руку с дамой, дрожащей от холода в черном платье с глубоким вырезом [5]. Прямой и надменный, во фраке, Гумилев проходит по залам. Он дрогнет от холода, но величественно и любезно раскланивается направо и налево. Беседует со знакомыми в светском тоне. Он играет в бал.

Весь вид его говорит: «Ничего не произошло. Революция? Не слыхал».

* * *

...Гумилев слишком хорошо разбирался в поэтическом мастерстве, чтобы не ценить Блока вовсе. Но это не мешало ему не любить Блока лично. Не знаю, каковы были их отношения прежде того, но приехав в Петербург, я застал обоюдную вражду. Не думаю, чтобы ее причины были мелочные, хотя Гумилев, очень считавшийся с тем, кто какое место занимает в поэтической иерархии, мог завидовать Блоку. Вероятно, что дело было тут в более серьезных расхождениях. Враждебны были миросозерцания, резко противоположные литературные задачи. Главное в поэзии Блока, ее «скрытый двигатель» и ее душевно-духовный смысл, должны были быть Гумилеву чужды. Для Гумилева в Блоке с особою ясностью должны были проступать враждебные и не совсем понятные ему стороны символизма. Не даром манифесты акмеистов были направлены прежде всего против Блока и Белого. Блока же в Гумилеве должна была задевать «пустоватость», «ненужность», «внешность». Впрочем, с поэзией Гумилева, если бы дело все только в ней заключалось, Блок, вероятно, примирился бы, мог бы, во всяком случае, отнестись к ней с большей терпимостью. Но были тут два осложняющих обстоятельства. На ученика — Гумилева — обрушивалась накопившаяся годами вражда к учителю — Брюсову, вражда тем более острая, что она возникла на развалинах бывшей любви. Акмеизм и все то, что позднее называли «гумилевщиной», казались Блоку разложением «брюсовщины». Во-вторых — Гумилев был не одинок. С каждым годом увеличивалось его влияние на литературную молодежь, и это влияние Блок считал духовно и поэтически пагубным. <...>

В. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

Александр Блок

(отрывок)

...Особенно интересно было видеть его в разговоре с Гумилевым. Они явно недолюбливали друг друга, но ничем не выказывали своей неприязни: более того, каждый их разговор представлялся тонким поединком взаимной вежливости и любезности. Гумилев рассыпался в изощренно-иронических комплиментах. Блок слушал сурово и с особенно холодной ясностью, несколько чаще, чем нужно, добавлял к каждой фразе: «уважаемый Николая Степанович», отчетливо, до конца выговаривая каждую букву имени и отчества.

Отношение их друг к другу не было равным. Гумилев действительно высоко ценил Блока как поэта, был автором восторженной статьи о нем в журнале «Аполлон» [1], и вместе с тем ему было чрезвычайно досадно, что Александр Александрович не разделяет его взглядов на поэзию. Блок отдавал должное эрудиции Гумилева, но к гумилевским стихам относился без всякого энтузиазма. «Эти стихи только двух измерений», — заметил он както, не то с досадой, не то с чувством какой-то внутренней обиды.

Однажды после долгого и бесплодного спора Гумилев отошел в сторону явно чем-то раздраженный.

— Вот смотрите, — сказал он мне. — Этот человек упрям необыкновенно. Он не хочет понять самых очевидных истин. В этом разговоре он чуть не вывел меня из равновесия...

— Да, но вы беседовали с ним необычайно почтительно и ничего не могли ему возразить.

Гумилев быстро и удивленно взглянул на меня.

— А что бы я мог сделать? Вообразите, что вы разговариваете с живым Лермонтовым. Что бы вы могли ему сказать, о чем спорить?

Как-то Гумилев подарил Блоку свою недавно вышедшую книгу, тут же набросав на первой странице несколько слов почти-

тельного посвящения. Блок поблагодарил его. На другой день он принес Гумилеву свой сборник «Седое утро»[2]. И когда Гумилев торжественно развернул его, мы все с недоумением прочли следующую надпись:

«Глубокоуважаемому и милому Николаю Степановичу Гумилеву, стихи которого я всегда читаю при свете дня»

Гумилев усмехнулся иронически и недовольно. Он-то во всяком случае не считал, что для стихов нужны сумерки или лунный свет.

...Блок переводил и сам, и тщательно редактировал чужие работы. Редактор он был требовательный и даже придирчивый, но старался передать не букву, а дух подлинника — полная противоположность Гумилеву, который, редактируя переводы французских поэтов, главным образом, парнасцев, прежде всего следил за неуклонным соблюдением всех стилистических, чисто формальных особенностей, требуя сохранения не только точного количества строк переводимого образца, но и количества слогов в отдельной строке, не говоря уже о системе образов и характере рифмовки. Блок, который неоднократно поступался этими началами ради более точной передачи основного смысла и «общего настроения», часто вступал с Гумилевым в текстологические споры. И никто из них не уступал друг другу. Гумилев упрекал Александра Александровича в излишней «модернизации» текста, в привнесении личной манеры в произведение иной страны и эпохи; Блоку теоретические выкладки Гумилева казались чистейшей схоластикой. Спор их длился бесконечно и возникал по всякому, порою самому малому, поводу. И чем больше разгорался он, тем яснее становилось, что речь идет о двух совершенно различных поэтических системах, о двух полярных манерах поэтического мышления. Окружающие с интересом следили за этим каждодневным диспутом, рамки которого расширялись до больших принципиальных обобщений.

...Мы мало говорили «на серьезные темы». Блок избегал их. Но одна беседа о поэзии мне запомнилась ясно. Было это после какого-то очередного спора с Гумилевым. Александр Александрович вышел взволнованным и несколько раздраженным. По обыкновению, он старался не показывать этого, но его настроение невольно прорывалось в жестах, в походке. Наконец, он не выдержал.

— Вот вы знаете Гумилева лучше меня. Во всяком случае, больше привыкли к нему. Неужели он в самом деле думает, что стихотворение можно взвесить, расчленить...

— Он убежден в этом.

— Удивительно. Как удобно и просто жить с таким сознанием. А вот я никогда не мог после первых двух строк увидеть, что будет дальше. То есть, конечно, это не совсем так, — добавил он с непривычной торопливостью. — И прежде всего слышу какое-то звучание. Интонацию раньше смысла. Кто-то говорит во мне — страстно, убежденно. Как во сне. А слова приходят потом. И нужно следить только за тем, чтобы они точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили. Вот тогда — правда. Всякое стихотворение вначале — звенящая, расходящаяся концентрическими кругами точка. Нет, это даже не точка, а скорее астрономическая туманность. И из нее рождаются миры.

— Гумилев смотрит иначе, — заметил я. — Он утверждает, что видит стихотворение все целиком, во всех его красках и формах. И ему остается только записать, чтобы не упустить ни одной детали. Более того, у него есть твердое убеждение, что тему будущих стихов можно поставить перед собою, как шахматную задачу и решить во всех возможных вариациях.

Блок горько усмехнулся.

— Счастливый человек! Но я не завидую ему. Значит, он никогда не поймет того, что говорит иногда Достоевский. Помните, как пришел к Грушеньке Алеша Карамазов — в горькую и страшную для нее минуту, когда она была готова броситься навстречу новому и неведомому счастью, быть может, сулящему ей гибель и пропасть впереди? Он смутил ее на мгновенье своей ясностью и чистотой. Но она схватила бокал шампанского и крикнула в каком-то порыве: «Выпьем за сердце, за подлое сердце мое!» И разбила хрусталь. Это был надрыв, вызов, неожиданный для нее самой. А как хорошо!

И помолчав с минуту, добавил:

— Я люблю женщин Достоевского. Что перед ними бледные девушки Тургенева, великие женщины Толстого? Всех их затмевает Настасья Филипповна или даже та же Грушенька, мещанка с ямочками на щеках. Они — страшное воплощение самой жизни, всегда неожиданной, порывистой и противоречивой. Их, как и жизнь, нельзя загадать наперед. Вот почему так губительны встречи с ними. Достоевский знал их удивительно. Но это я так, кстати. Знаете, я не могу поверить, что Гумилев решает свои стихи, как теоремы. Он несомненно поэт. Но поэт выдуманного им мира. Не могу с ним согласиться. А настоящие стихи идут только от того, что действительно было, прошло через сознание, сердце, печень, если хотите. И вообще надо писать только те стихи, которых нельзя не написать. Да и, конечно, возможно меньше говорить о них.

...Таким казался он и на заседаниях Союза поэтов. Начавши так неохотно свое председательство, он, по свойственной ему добросовестности, терпеливо нес свои нелегкие обязанности. Для Блока они, действительно, были нелегкими. У меня, тогдашнего секретаря, сохранились два-три протокола, из которых видно, что Александру Александровичу приходилось вникать в скучные хозяйственные мелочи молодой нашей организации, хлопотать о пайках, решать дровяные вопросы, писать обстоятельные аннотации на стихи вновь вступающих членов, улаживать конфликты с издательствами. Все это заметно тяготило его. Положение усложнялось тем, что Гумилев и его группа сразу же почувствовали себя чем-то обиженными и начали «борьбу за власть». На этой почве произошел ряд неприятных столкновений, завершившихся уходом Александра Александровича с председательского места в отставку [3]. Вслед за ним был забаллотирован при новых выборах ряд близких Блоку поэтов, и я в том числе. Разногласия происходили и по творческим вопросам. Об этом есть глухое упоминание Блока в дневнике той поры. Сказались эти разногласия и в одной из последних статей Александра Александровича — «Без божества, без вдохновенья», направленной против оторванного от жизни эстетизма. Черновики этой статьи вобрали в себя немало замечаний, набросанных Блоком в его полемических записях, адресуемых Гумилеву во время наших заседаний.

Но бывали и мирные встречи. Мне запомнился вечер в неуютной сводчатой комнате у Чернышева моста, где помещался тогда Комиссариат Народного Просвещения, оказывавший нам гостеприимство. Обычное заседание кончилось круговым чтением стихов, причем было поставлено условие прочесть то, что ближе всего авторскому сердцу. Когда дошла очередь до Блока, он на минуту задумался и начал своим мерным глухим голосом:

Что же ты потупилась в смущеньи,
Погляди, как прежде, на меня... [4]

...В этот раз Блок прочел не больше пяти-шести стихотворений. Все молчали, завороженные его голосом. И когда уже никто не ожидал, что он будет продолжать, Александр Александрович начал последнее: «Голос из хора». Лицо его, до сих пор спокойное, исказилось мучительной складкой у рта, голос зазвенел глухо, как бы надтреснуто. Он весь чуть подался вперед в своем кресле, на глаза его упали, наполовину их закрывая, тяжелые веки. Заключительные строчки он произнес почти шепотом, с мучительным напряжением, словно пересиливая себя.

И всех нас охватило какое-то подавленное чувство. Никому не хотелось читать дальше. Но Блок первый улыбнулся и сказал обычным своим голосом:

— Очень неприятные стихи. Я не знаю, зачем я их написал. Лучше бы было этим словам оставаться несказанными. Но я должен был их сказать. Трудное надо преодолеть. А за ним будет ясный день. А знаете, — добавил он, видя, что никто не хочет прервать молчание, — давайте-ка все прочитаем что-нибудь из Пушкина. Николай Степанович, теперь ваша очередь.

Гумилев ничуть не удивился этому предложению и после минутной паузы начал:

Перестрелка за холмами;
Смотрит лагерь их и наш:
На холме пред казаками
Вьется красный делибаш [5].

Светлое имя Пушкина разрядило общее напряжение. В комнату словно заглянуло солнце.

Л. СТРАХОВСКИЙ

О Гумилеве (1886—1921)

Двадцать пятого августа тысяча девятьсот двадцать первого года был расстрелян Николай Степанович Гумилев, один из прекраснейших русских поэтов, приведший русскую поэзию опять к чистоте, простоте, точности и ясности после ее засорения туманностями символистов. Он был арестован по делу так называемого Таганцевского заговора и наверное был бы отпущен, как учитель многих пролетарских поэтов в рабочих клубах, если бы он вызывающе не заявил на первом же допросе, что он — монархист. Из тюрьмы, когда он уже был уверен в своей участи, он писал своей жене: «Не беспокойся обо мне, я чувствую себя хорошо; читаю Гомера и пишу стихи». А первого сентября в газете «Петроградская правда» на первой странице в списке расстрелянных по делу заговора, значилось: «Гумилев Н. С., тридцати трех лет (на самом деле ему было 35 лет — *Л. С.*), филолог и поэт, член правления издательства «Мировая литература», беспартийный, бывший офицер. Участвовал в составлении прокламаций. Обещал присоединить к организации группу интеллигентов в момент восстания. Получал деньги от организации для технических надобностей» [1].

О Гумилеве-поэте писали многие. Его стихи магнетизируют. Помню, как юношей я купил в книжном магазине Вольфа на Невском проспекте в Петербурге книжку мне тогда неизвестного поэта, озаглавленную «Романтические цветы». Вернувшись домой на Каменный остров, я начал ее читать. Все сильнее и сильнее стихи ее меня захватывали. И вдруг две строчки прямо пронзили меня, и дух захватило:

Далеко, далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф [2].

Это была моя первая «встреча» с Николаем Степановичем. После этого я продолжал «знакомство», покупая все его сборники

стихов в меру моего ограниченного бюджета и читая его стихи в «Аполлоне», на который подписывалась моя тетушка, София Михайловна Ростовцева. А настоящая встреча и краткое знакомство произошли гораздо позже, а именно на литературном утреннике (в 2 часа дня!) в зале Тенишевского училища, организованном обществом «Арзамас». Привел меня туда поэт Георгий Иванов. Было это в начале мая 1918 г. Большевики властвовали уже более полугода, но Петербург, посеревший, полинявший, с пыльными, засоренными улицами был прекрасен, как всегда, в эту памятную мне весну.

На утреннике выступали как видные, так и начинающие поэты. Среди последних особенно помню Леонида Канегиссера[3], в форме вольноопределяющегося, с бледным, красивым, чуть семитическим лицом. Кто мог бы предположить, что еще до конца лета он застрелит чекиста Урицкого и умрет мученической смертью? Первая часть утренника закончилась первым публичным чтением поэмы Блока «Двенадцать», эффектно продекламированной его женой, которая выступала под своей сценической фамилией: Басаргина[4]. По окончании этого чтения в зале поднялся бедлам. Часть публики аплодировала, другая шикала и стучала ногами. Я прошел в крохотную артистическую комнату, буквально набитую поэтами. По программе очередь выступать после перерыва была за Блоком, но он с трясущейся губой повторял «Я не пойду, я не пойду». И тогда к нему подошел блондин среднего роста с каким-то будто утиным носом и сказал: «Эх, Александр Александрович, написали, так и признавайтесь, а лучше бы не написали». После этого он повернулся и пошел к двери, ведшей на эстраду. Это был Гумилев.

Вернувшись в зал, который продолжал бушевать, я увидел Гумилева, спокойно стоявшего, облокотившись о лекторский пюпитр, и озиравшего публику своими серо-голубыми глазами. Так, вероятно, он смотрел на диких зверей в дебрях Африки, держа наготове свое верное нарезное ружье. Но теперь его оружием была поэзия. И когда зал немного утих, он начал читать свои газеллы, и в конце концов от его стихов и от него самого разлилась такая магическая сила, что чтение его сопровождалось бурными аплодисментами. После этого, когда появился Блок, никаких демонстраций уже больше не было.

По окончании утренника Георгий Иванов познакомил меня с Гумилевым. Узнав, что я пишу стихи, Николай Степанович предложил мне прогуляться с ним. Мы пошли по Летнему Саду. Был весенний, хотя все еще прохладный день. Солнце пробивалось сквозь деревья, опушенные молодой листвой, и ложилось свет-

лыми бликами на белый мрамор статуй, на желтый песок аллей и на чуть пробивающуюся траву. Мы представляли довольно странную пару в большевистском Петербурге. Я «донашивал» лицейскую форму. На мне была лицейская фуражка, и одет я был в черное пальто с золотыми пуговицами, на которых сияли двуглавые орлы, а на Гумилеве было элегантное пальто английского покроя и фетровая шляпа. Он ведь еще недавно вернулся из Англии.

Гумилев попросил меня прочесть свои стихи, и я прочел одно, как сейчас помню, начинавшееся следующими строками:

Твой портрет в деревянной раме
Смотрит вдумчиво со стены.
Ах, стихи о Прекрасной Даме
Не тебе ли посвящены?

Когда я кончил, Гумилев сказал: «Хорошо. Запоминаются». И повторил первую строфу. «Но почему “Прекрасная Дама”?» — добавил он с улыбкой. «Лучше бы Беатриче или Ленора». Тем не менее, я был на седьмом небе и сейчас уже не помню, как закончилась наша прогулка, что еще Гумилев говорил, и как мы расстались. Вскоре после этого я бежал из красного Петербурга на Мурманск и больше уже никогда Гумилева не видел. Но эта личная встреча и «акколада» мастера, давно уже почти боготворимого мной, запомнилась на всю жизнь так ясно и рельефно, как будто это случилось только вчера.

Свое замечательное стихотворение «Вступление» к сборнику «Шатер», как известно, целиком посвященному Африке, Гумилев закончил следующей строфой, в которой он обращался к Богу:

Но последнюю милость, с которою
Отойду я в селенья святые,
Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария.

Но судьба была жестока к Гумилеву. Его конец — пуля чекиста в затылок и безвестная могила. Глубочайшая трагедия русской поэзии в том, что три ее самых замечательных поэта кончили свою жизнь насильственной смертью и при этом в молодых годах: Пушкин — тридцати семи лет, Лермонтов — двадцати шести, и Гумилев — тридцати пяти.

Н. А. ОЦУП

Вокруг имени Н. С. Гумилева

(отрывок)

<...> Многие и много раз возмущались самой идеей Цеха поэтов, находя в ней внутренние противоречия: поэты все-таки не ремесленники. Цех был необходим в какой-то момент, как реакция против крайностей символизма. Он был трезвым напоминанием о том, что и поэзия дело рук человеческих, и что в ней многое можно совершенствовать путем работы и тренировки. Формула была скромнее символических и дала результаты в поэзии Ахматовой, Мандельштама и других.

Построенный по образцу средневековых ремесленных цехов, Цех поэтов имел своего почти бессменного председателя — синдика Н. С. Гумилева. Секретарем первого Цеха была Ахматова. Несколько искусственная и в общем не соблюдавшаяся дисциплина воспринималась многими со стороны без особой симпатии. Создалось впечатление, будто каждый член Цеха горой стоит за другого и готов отстаивать его вопреки убеждению. Эта не существовавшая на самом деле «круговая порука» восстанавливала людей самых разных толков и против членов Цеха, и, в особенности, против самого Гумилева. Но он не хотел сдаваться. Его ораторская деятельность отчасти была жертвой.

В общем роль учителя вряд ли так уж его привлекала. Не может поэт, которому есть что сказать самому, отдать главные силы «учебной» и просветительной работе. Да и ученикам его это не могло быть особенно полезным. Человек, не нашедший своей темы и своего голоса, не мог быть долго чем-то по одному желанию Гумилева. Настоящий же поэт рано или поздно восставал на учителя, чтобы отбросить навязанное и внушенное и свободно проявить свое.

Гумилев отлично понимал все это и все-таки продолжал быть синдиком Цеха и организатором всяческих студий и кружков.

Кое в чем деятельность эта была полезна, но самому Гумилеву она стоила слишком многого. Получалось несоответствие между затраченными усилиями и достигнутыми результатами. Как-никак ни один из настоящих поэтов Цеха не пошел по следам своего синдика, и формулы, проверенные им для себя, никому из них подойти не могли.

Драгоценным для окружения Гумилева был пример его удивительной преданности поэзии. Но для него самого Цех был, пожалуй, слишком неблагодарным делом. У многих именно из-за его упорной работы в Цехе создалось убеждение, что Гумилев не поэт, а преподаватель поэзии. В Петербурге это многим приходилось слышать, например, от М. Кузьмина.

Говорят, «дурная слава бежит, хорошая лежит».

Слава учителя, чуть ли не педантичного и не очень способного на личное творчество, быстро начала устанавливаться за Гумилевым.

Иногда читаешь вслух прекрасные строчки и кто-нибудь спросит: чьи это стихи?

— Гумилева.

— Гумилева? И в вопросе слышится глубокое удивление: репутация «преподавателя поэзии» не вяжется с репутацией замечательного поэта.

А между тем какие есть у Гумилева прекрасные стихи! К одному из них, почти при мне написанному, я вернусь ниже...

Заседания последнего Цеха происходили в обстановке совершенно исключительной.

— Случайных пуль не слышно нам,
Гуляют чашки по рукам
И ложечки звенят... Курсанты
С огромным рыжим полотном:
»Долой наемников Антанты!»
Идут по улицам...

Было все-таки что-то вызывающее и героическое в подчеркнутом пренебрежении Гумилева к тому, что происходило за окном.

— Не смей трогать моих чертежей!— крикнул Архимед воину, занесшему над ним меч.

Гумилев мог бы сказать то же красноармейцу, пришедшему его арестовывать. <...>

Пишу эти обрывочные воспоминания под безоблачным небом Прованса.

Одно из главных впечатлений этих дней и мест — удивление перед силой жизненности русских, всюду создавших санатории, колонии, фермы. Об этом необходимо написать отдельно.

Вчера, беседуя с одним русским живописцем-пчеловодом, влюбленным в свое искусство и еще больше в своих пчел, я вспомнил, что заветной мечтой Гумилева было именно это: уехать из Петербурга на юг Франции, стать пчеловодом, куроводом и писать, писать.

Увы, это не сбылось, как не сбылась мечта Сологуба завести корову и поселиться под Ревелем, как не сбылась мечта Пушкина бежать «в обитель дальнюю трудов и мирных нег» [1].

Сельская эклога могла бы стать одной из главных форм русской поэзии, если бы судьба ее была менее трагичной.

И. В. ОДОЕВЦЕВА

Так говорил Гумилев

Гумилев говорил, что нет в мире высшего звания, чем звание поэта. Поэты, по его мнению, — лучшие представители человечества, они полнее всего воплощают в себе образ и подобие Божие, им открыто то, что недоступно простым смертным.

Он, как и Новалис, считал, что поэтам дается с неба интуитивное прозрение скрытой сущности вселенной.

Гумилев был уверен, что поэты могли бы замечательно управлять миром, они, по его словам, обладали не только интуицией, но и огромными политическими, дипломатическими, экономическими и прочими способностями, чувством чести и справедливости, короче — всеми достоинствами и высшим разумом, как будто им дано было вкусить плод Древа познания Добра и Зла[1].

«То, что поэты совсем особая порода людей, — говорит он, — понимают даже обыватели, презрительно отзывающиеся о поэтах, как о людях не от мира сего, т. е. принадлежащих, хотя они вряд ли с этим согласны, к высшему духовному миру».

Если скажут: пророк, ангел, поэт — никто не удивится, тогда как перечисление: пророк, ангел, инженер, архитектор или чиновник не может не показаться нелепостью.

Поэты имеют право гордиться собой, они составляют духовную аристократию каждого государства, им следовало бы воздавать почести и обеспечивать им привилегированное существование.

А как в действительности относятся к поэтам? Я и сейчас не могу вспомнить без стыда, как лакеи выкликали, вперемежку со всякими титулованными именами, «карету сочинителя Пушкина!».

Пожалуй, только в Италии четырнадцатого века правильно относились к поэтам. Когда распространился слух, что глава за-

говорщиков, Кола ди Риенцо, стал писать в тюрьме стихи, судьи и правительство пришли в смущение: поэта невозможно казнить[2].

Гумилев утверждал, что если сейчас, в революционное время, в России отдать власть поэтам, все сразу придет в порядок и Россия сразу станет первой в мире державой. Утверждение настолько парадоксальное, что я и тогда не могла с ним согласиться.

Но сам Гумилев безусловно обладал большими административными и дипломатическими способностями, крайней убедительностью и умением подчинять себе умы и души окружающих.

Начав довольно посредственно свою карьеру «поэтического мэтра» в «Живом Слове» и в «Литературной Студии» в конце 18-го года, он через несколько месяцев сумел стать одним из самых видных лекторов Петербурга в целом ряде тогдашних красноармейских клубов, в Балтфлоте, в Пролеткульте и проч., не говоря уже о «Доме Искусства», где его слушатели, участники «Звучащей раковины», просто боготворили его.

Свои дипломатические и административные способности Гумилев проявил также и в Правлении Союза Поэтов, в котором, он, свергнув его первого председателя, Блока, и заняв его место, добился многих льгот для поэтов, в том числе и специальных пайков.

В этом ему помогли его уверенность в себе и способность говорить с большой убедительностью, как власть имущий.

Однажды, возвращаясь из Бежецка, куда он ездил навещать мать, жену и детей, ему удалось спасти попавшего в беду одного из крестьян своего бывшего имения, арестованного милиционером за мошенничество.

— Освободите этого человека, — безапелляционно-важно приказал он милиционерам, — я его лично знаю и ручаюсь за него. Я — председатель!

И он торжественным жестом вынул из портфеля и протянул им большой красный билет, с огромной печатью серпа и молота.

Слово «председатель», хотя и без уточнения — председатель чего — и непререкаемый тон Гумилева магически подействовали на милиционеров. Они, взяв под козырек, удалились, оставив в покое не только мешочника, но даже и его объемистый мешок, в котором было не меньше пуда картошки.

Об этом случае, как и о некоторых подобных ему, Гумилев рассказывал с явным удовольствием, добавляя: «Я добиваюсь почти всегда того, что хочу. Впрочем, “почти” я говорю из скромности, так как я всегда добиваюсь желаемого. У меня железная воля».

«Железная воля»?— Нет, я далеко не уверена, что у него была железная воля. Иногда он мог показаться даже слабохарактерным. В нем было немало противоречивых черт.

Он впрочем сам сознавал такое обилие разнообразных и противоречивых черт в себе и считал это не недостатком, а большим достоинством.

«Во мне как будто живут несколько человек, совершенно непохожих друг на друга.

У каждого из них свои мысли, чувства и мнения, они часто спорят между собой, а как известно, от столкновения мнений рождается истина. Вот потому-то я всегда и прав», — объяснял он мне шутливо.

«Чем разнообразнее мысли и чувства поэта, — продолжал он уже серьезно, — тем богаче его поэзия. Прежде чем в стихах, поэзия должна воплотиться в самом поэте и превратить его жизнь в произведение искусства.

Сколько непомерного труда стоила мне работа над собой! Мало родиться поэтом, надо суметь остаться поэтом в продолжение всей жизни, до самой смерти.

Оскар Уайльд говорил, что гений свой он поместил в жизнь, а в свои произведения вложил только талант.

Я же хочу достигнуть полного равенства между моей жизнью и моими стихами...»

Но это, по-моему, не вполне удалось Гумилеву.

Он, как мне кажется, был замечательнее и больше, чем его стихи. Возможно, потому что слишком рано умер и не успел до конца проявить себя в своем творчестве.

Гумилев в годы, когда я его узнала, давно уже достиг совершеннолетия, — ему было больше тридцати лет, — но он все равно продолжал расти и развиваться умственно и духовно, как и он сам говорил:

«Я еще далеко не достиг всей полноты моего таланта. В сущности я еще почти в начале моей поэтической карьеры, хотя уже создал немало.

Я никогда не был вундеркиндом. Скорее наоборот, я сформировался поздно и поздно стал личностью. Только теперь, в самые последние месяцы, я начинаю по-настоящему проявлять себя таким, каким меня задумал Бог.

Я как-то не по годам молод, во мне столько не успевших проявиться рвущихся на свободу сил. Мне приходится сдерживать, обуздывать их.

Вот я, в прошлом году, начал писать поэму “Дракон”. Писал со страстью, запоем в полную меру таланта. А вижу — нет, пото-

ропился. Надо еще подождать, “повзрослеть” душевно и умственно, накопить духовного опыта, чтобы окончить “Дракона” [3].

Я уверен, что в будущем совершу многое, о чем сейчас могу только смутно мечтать и внесу нечто новое в русскую поэзию. Но об этом никому не говорите — слишком похоже на хвастовство.

Я никогда никому не подражал, я создал акмеизм, но теперь чувствую, что я перерос его, он меня больше не удовлетворяет, я готов отдать его своим последователям, пусть продолжают.

А сам я, по всей вероятности, создам новое литературное течение. Я еще не знаю ясно, какое, но чувствую присутствие его в себе, как женщина, которая у Брюсова несет в себе

“...Сосуд нерукотворный
В который небо снизошло” [4].

Да, я чувствую, в особенности после “Заблудившегося трамвая” и “Цыган” [5], что с акмеизмом покончено и я скоро, очень скоро произнесу новое слово в поэзии...»

Так говорил Гумилев, гуляя со мной теплым июльским днем в Летнем Саду, за несколько дней до своего ареста.

Я часто вспоминаю эту нашу последнюю прогулку и этот наш почти последний разговор.

Какое новое течение создал бы он?

Сколько я ни перебирала в памяти наши с ним разговоры, а их хватило бы на «фолиант изрядной толщины» [6], я нигде не нахожу указаний, каким стало бы это течение и в чем бы оно могло выразиться.

Но мне все же ясно, что если бы Гумилев не погиб и действительно возглавил бы новое течение, наша современная поэзия, по всей вероятности, пошла бы по другому пути — вперед, а не устремлялась бы, как сейчас, назад — к футуризму дореволюционных лет.

Но это настолько серьезная тема, что она требует отдельной статьи, я вернусь к ней в другой раз.

И. М. НАППЕЛЬБАУМ

Мэтр

Шестьдесят лет мы молчали о нем. Шестьдесят лет «не помнили». Ну что ж, тогда и тем, кто помнил, следовало молчать. Но сейчас, когда робко, будто исподтишка, по капле начинает просачиваться имя поэта, одного из тех, кто нерушимо вписан в здание русской культуры, когда журналы уделяют то несколько строк, то несколько страниц воспоминаниям о нем, но волею авторов портрет его обрисовывается неверным, искаженным, тенденциозным — вот сейчас уже надо вмешаться, рассказать, напомнить.

Пусть не для широкой огласки, не для срочной публикации, но это должно быть написано. А написанное не исчезает. Оно живет само по себе...

Когда свершилась Октябрьская революция, то в нашем юношеском сознании она была создана для нас. Все для нас, весь мир, все дороги, вся свобода — все для нас. К 20-му году мы уже кончили трудовую советскую школу и, счастливые, пошли туда, куда нам хотелось. Стоило лишь подать заявление: Фредерика[1] — в Университет на филологический; а я в Институт Истории Искусств. Тогда там было лишь одно изобразительное отделение. Я училась у художника Николая Эрнестовича Радлова[2], на отделении новейшего искусства.

Сейчас уже не помню, как мы с сестрой узнали о Доме Искусств, о поэтической студии при нем. Сам Дом Искусств многократно описан маститыми писателями, начиная с Ольги Форш, Слонимского, Федина — кончая Всеволодом Рождественским. Для меня этот дом на Мойке — стал любимейшим местом души моей. Сами стены этого Елисеевского особняка, внутренняя узкая скрипучая из тесного дерева лестница, белый зал — все запущенное, холодное, неживое и в то же время населенное пульсирующей новой жизнью; сами запахи этого здания — волновали,

звали, манили к себе. Я не могла дождаться вечера, когда нужно будет идти на занятия в Поэтическую студию.

Поэтической студией при Доме Искусств руководил Николай Степанович Гумилев. Из всех аксессуаров этого особняка я заприметила и запомнила один. В одной из гостиных на узком круглом постаменте стоял мраморный бюст — прекрасное лицо юной женщины. Оно сквозило сквозь накинутую на него вуаль. Мраморную вуаль. Не знаю, что изображал художник, создавая эту головку — для меня в ней был образ музы поэзии. Вечно таинственной, непонятной, таящейся и прекрасной. Я полюбила и запомнила ее навсегда. Через много лет я пришла по делу в это здание (там теперь был Дом Политпросвещения). Я пришла туда по делу и в одной из комнат — канцелярии увидела эту прекрасную знакомку. Она как и прежде стояла на своем постаменте среди суеты и треска пишущих машин, никчемная сейчас, как бы заблудшая случайно в иной мир.

...Мы занимались в узкой, длинной, ничем не примечательной комнате. За узким длинным столом. Николай Степанович сидел во главе стола, спиною к двери. Студийцы располагались вокруг стола. Как-то получилось, что места наши закрепились за нами сами по себе. Я сидела от мэтра первою. Внешность поэта ничем не привлекала к себе внимания. Напротив, она могла и оттолкнуть. Очень удлиненное лицо, с мясистым, длинным носом, бритая голова, раскосые, водянисто-светлые глаза.

Но руки... Великолепные узкие руки с длинными тонкими пальцами. Я много наблюдала их игру. Садясь к столу, Николай Степанович клал перед собой особый, похожий по форме на большой очешник, портсигар из черепахи. Он широко раскрывал его, как-то особо играя кончиками пальцев, доставал папиросу, захлопывал довольно пузатый портсигар и отбивал папиросу о его крышку. И далее, весь вечер, занимаясь, цитируя стихи, он отбивал ритм ногтями по портсигару. У меня было ощущение, что этот портсигар участвует в наших поэтических занятиях. И я счастлива, что он сохранился у меня.

Мы читали стихи по кругу. Разбирали каждое, критиковали, судили. Николай Степанович был требователен и крут. Он говорил: если поэт, читая свои новые стихи, забыл какую-то строку, значит она плоха, ищите другую.

Гумилев мечтал сделать поэзию точной наукой. Своеобразной математикой. Ничего потустороннего, недоговоренного, никакой мистики, никакой зауми. Есть материал — слова — найди для них лучшую форму и вложи их в эту форму и отлей форму, как стальную. Только единственной формой можно выразить мысль,

заданную поэтом. Беспощадно бороться за эту исключительную точность формы, ломать, отбрасывать, менять...

Он говорил: часто бывает — начинаешь стихотворение какой-то строфой, отталкиваешься от нее, как от трамплина. Дальше пишешь стихи. Кончил. И вдруг, оказывается, та, первая, что к тебе пришла строфа, здесь не нужна. И отсекаешь ее. Очень часто первая строфа погибает.

Интересно, что Николай Степанович, придавая огромное значение точно найденной для данного стихотворения форме, в то же время элементам ее не придавал такого значения. Так, например, он мечтал о создании словаря рифм. Никакое рифмотворчество, поиск новых рифмовок не находили у него симпатии. (До чего же чужд ему был Маяковский и его новаторство!). Бери в словаре нужную тебе рифму, выбирай соответственную твоей задаче и вкладывай в строки свою мысль. Теперь я думаю, это не было у Гумилева продумано до конца, и скорее являлось некоей бравадой, эпатажем по отношению к новаторству молодых поэтов Москвы.

Вторая часть наших студийных занятий проходила во всевозможных литературных играх. Там мы часто играли в буриме. Были заданы рифмы, и каждый из студийцев сочинял строку по кругу и должно было создаться цельное, смысловое стихотворение. Николай Степанович сам принимал активное участие в этих работах.

Наши поэтические игры продолжались и после конца официального часа занятий. Мы рассаживались на ковре уже в гостиной; примыкали к нам и уже «взрослые» поэты из «Цеха поэтов»: Мандельштам, Оцуп, Адамович, Георгий Иванов, Одоевцева, Всеволод Рождественский — и разговор велся стихами. Тут были и шутки, и шарады, и лирика и даже настоящее объяснение в любви, чем опытный мастер приводил в смущение своих молодых учениц.

Я уже вспоминала непривлекательную внешность Гума (так его называли). К этому следует добавить, что и одежда его была более чем скромна. Костюм лоснился, брюки на коленях вздуты, но и в этом обличии он был величественен, как бонза. Именно таким его изобразила художница Н. К. Шведе-Радлова[3]. Поэт был изображен на фоне ослепительного пейзажа, написанного в манере Рериха; иссине-густое небо, множество горных пик коричнево-желтых, на их фоне бронзовое лицо с надменной улыбкой, с прищуром раскосых глаз. Непонятно, на чем он сидит, опираясь на голый округ холма согнутым локтем, в его прекрасной руке ярко-красная маленькая книга, которая, раскрытая,

дрожит в воздухе на уровне лица поэта. Портрет был интересной формы, большой, квадратный, писан маслом. К великому сожалению мне не удалось его сохранить.

Трудные, еще не устроенные, полуголодные для всех нас одинаково — 20-е годы! Но это не мешало нам всем быть счастливыми. Новые люди, новые отношения, стихи, стихи свои и чужие, вечера в предоставленном новым правительством для искусства — Доме. А поздние прогулки по пустынной набережной реки Мойки! Здесь каждый камень, каждая плита под ногами, узор парапета, осенняя зелень деревьев, свисающих над водой — все напоминало здесь Достоевского, Гоголя, Добужинского, Остроумову-Лебедеву! И рядом с тобой настоящий поэт и его чеканные стихи, которые он щедро дарит тебе в этот незабываемый вечер.

Желание Гумилева быть единственным, быть первым, главным в каждом обществе, вероятно, мешало ему близко сойтись с людьми, даже как-то обедняло его, многого лишало в жизни, но он не мог уже сойти с избранного себе постамента.

Думаю в этом же лежало его разобщение с Блоком. Он прекрасно чувствовал власть блоковской поэзии, но не мог, не хотел подчиняться ей! И вот блоковский вечер в белом зале. Переполнено. А Николай Степанович сидит в соседней комнате и с ним его друзья по Цеху, ученики. Он не идет в зал. И они не идут. Цеховая солидарность. Но мы с сестрой уходим в зал, в маленький зал, где Блок так близко стоит против нас. И он читает, и его глаза будто смотрят в нутро каждого из нас. И мы плачем от счастья.

...Чей-то концерт в белом зале. Так давно я не слышала звуков рояля! Николай Степанович сидит в боковой комнате. Подхожу, спрашиваю: «Почему вы не идете? Концерт уже начинается!» Смотрит прямо в лицо: «Не пойду. Что такое музыка? Большой шум!» Опять эпатаж!

...Среди молодых поэтов нашей студии Николай Степанович выделял двоих — Константина Вагинова[4] и мою сестру, Фредерику Наппельбаум. У них уже к тому времени было свое лицо, свой угол зрения, своя поэтика. И мэтр это сразу обнаружил и признал. О месте Фредерики Наппельбаум среди участников поэтической студии можно судить хотя бы по сохранившейся дарственной надписи Константина Вагинова на его книге «Путешествие в Хаос». Он написал ей: «Фредерике — Музе “Звучащей Раковины”».

Приведу одно из ее стихотворений того, совсем юного периода:

Листами пальцы прорастут,
И ноги в глине затвердеют,

Не оттого, что на лету
Меня коснется пламенея
Серебролицый Кифаред,
Метатель огненного диска —
В простой стране, где бледен свет,
Придет ко мне земной и близкий,
И без мифических чудес
Пройдя свой путь недолговечный,
В тени божественных небес
Землею ляжем человечной.
И тело наше зацветет
Такими слабыми цветами,
И вновь пустынен будет свод
Над погребенными глазами.

И Вагинов, и сестра были совсем иного поэтического плана писатели нежели Гумилев. Но здесь проявилась его литературная широта. Он никак не довлел на своих учеников. Его нельзя упрекнуть в невилировке. Это неверно, что он влиял на работу своей Студии. Он поразительно умел беречь индивидуальность каждого. От Вагинова до Александры Федоровой [5]. Она, вообще, до тех пор не писала стихов. Она была нашей с сестрой подружкой по классу и мы привели ее с собой в студию послушать, а она стала постоянной посетительницей наших занятий. Мэтр говорил о ней — «Федорова идеальный читатель» (т. е. тот читатель, кто прошел всю грамоту поэтического творчества). И верно, позже Александра Ивановна, став женою Константина Вагинова, сделалась его незаменимым советчиком, редактором его стихов.

...Летом 1921 года Николай Степанович, сияющий, принес нам свою новую книжку стихов [6]. Маленькая, серенькая невзрачная книжка. «А надписывать буду на следующем занятии», — сказал он. В следующий раз я пришла в студию из Института Истории Искусств, а Фредерика — из Университета. Она, как и все остальные, принесла книжку. А я нет. Забыла взять ее из дому. Помню, как екнуло у меня сердце от огорчения.

«Ну что вы!— сказал Николай Степанович, стоя со мной после занятий у парапета реки, — ведь я приду к вам послезавтра на день рождения и там надпишу. И это будет мой вам подарок».

Но... 13 июня 1921 года (по старому стилю) Николай Степанович не пришел на мой день рождения. Мы все собрались за огромным овальным столом у нас в столовой в большой квартире на мансарде Невского проспекта. К такому дню было раздобыто угощение — чай с сахаром, бутерброды и вино. Долго ждали Николая Степановича. Огорчались. Так он и не пришел, и «Шатер» остался у меня без его дарственной надписи. Долго зато храни-

лась у меня его надпись на групповом снимке нашей студии с мэтром. Каждый оставил на паспарту свою запись. А Николай Степанович

О, зачем драгоценные плечи твои
Как жемчуг чисты и как небо покаты?

(Будто сейчас слышу как произносит он эти строки, перекатывая два О: «как небо покаты», образуя округ небосклона. Долго хранилась эта надпись и все-таки пропала.) И больше никогда мы не видели Николая Степановича...

. . . .

Перечитав свои воспоминания о занятиях в студии, увидела, что ничего не написала о том, как относился мэтр к моим стихам. Я бы сказала — очень серьезно, требовательно, без скидок.

Помнится один разговор. Я принесла новое стихотворение. Хотя позже я именно им открыла свою книжку стихов «Мой дом» [7], все же запишу его здесь:

Помню детство свое без иконы,
Без молитвы и праздничных дней,
Вечера были так благовонны
Без субботних пахучих свечей.

Никогда не была в синагоге,
И в мечеть не ходила босой,
Только жутко мечтала о Боге,
Утомившись тоскою ночной.

И теперь у меня нет святыни,
Не вхожу я на паперть церквей,
И веселый приход твой отныне
Стал единственной Пасхой моей.

Эти двенадцать строк очень взволновали Николая Степановича. Он говорил: «Смотрите, ведь как будто обычная женская любовная тема, а как неожиданно решена. Ахматовская тема, но Ахматова никогда так не написала бы. Здесь все по-другому. Очень индивидуально, по-своему». Эти слова были большой похвалой. И запомнились навсегда.

* * *

Я бывала в большой, полутемной холодной комнате в Доме Искусств, где поселился Николай Степанович. Большей частью

он сидел в своей длинной, но уже потрепанной дохе. А вот на занятия Студии, несмотря на холод в здании, он всегда появлялся в костюме, в сорочке с жестким воротничком и маленькими отворотами.

К тому времени уже приехала (кажется, из Бежецка) его вторая жена Анна Николаевна Энгельгардт. Молоденькая, тоненькая, с узким личиком, хихикающая красотка. Птичка. Очень беспомощная, ребячливая. Где была их маленькая дочь — Лена — не помню. Возможно, у родителей Анны Николаевны.

Николай Степанович был небрежным мужем. Он не очень-то стремился, чтоб его семья находилась поблизости. Помню, в этот период писателям выдали ордера на получение со склада чего-нибудь из одежды. И большим событием оказалось, что Николай Степанович взял на складе шерстяной материал на платье для жены. Об этом говорилось, как о большом, непривычно-широком его жесте.

Когда Николая Степановича не стало среди нас, мы все, как могли, заботились об его жене. Она часто стала приходить ко мне домой. Однажды она сказала: «Знаете, Николаю Степановичу разрешили принести передачу. Но я не могу пойти. Это может плохо отразиться на мне. А вот вы, это другое дело, вам можно носить ему передачу!..»

* * *

К осени 1921 года литературные собрания студии стали проводиться в другом помещении — на Литейном проспекте, в доме Мурузи. «Мурузи» в старые времена была богатейшая табачная фирма. Одна из квартир в доме, выстроенном в восточном стиле, была предоставлена Союзу поэтов [8].

Здесь однажды во время очередного литературного чтения я отозвала в сторону Николая Оцупа, члена «Цеха поэтов». Там на галерее среди пестрых, витых колонн я тихонько, но совершенно спокойно сказала ему, что сегодня не приняли передачу для Николая Степановича и велели больше не носить. «Вероятно, его куда-то перевели», — сказала я, ничего не подозревая. Но лицо Оцупа, только что безмятежно-легкомысленное, внезапно отчаянно побелело. Я смотрела на его вдруг изменившееся лицо удивленно.

— Вы не понимаете ничего!— воскликнул он. — Сегодня ночью целая группа людей расстреляна... Это известно в редакции газеты.

...Прошло некоторое время. На улице, на углу Невского и Литейного я увидела лист с напечатанным большим списком фами-

лий. Сейчас не помню, была ли это просто газета или специальное объявление. В числе названных имен — участников политического заговора, приговоренных к расстрелу, я увидела фамилию нашего мэтра.

Ты правишь надменно, сурово и прямо,
Твой вздох — это буря, твой голос — гроза.
Пусть запахом меда пропахнет та яма,
В которой зарыты косые глаза.

Пусть мертвые пальцы на ангельской лире
Как прежде врезают свой пламенный след,
И пусть в твоем царственном, сказочном мире
Он будет небесный, придворный поэт.

* * *

Есть версия, что Максим Горький получил у Ленина указание об освобождении Гумилева, как невиновного в этом деле. Горький сам вез документ из Москвы поездом. Но опоздал...[9]

1966—1970

А. ЛЕВИНСОН

Гумилев

Когда, несколько месяцев тому назад, был замучен и убит Н. С. Гумилев, я не нашел в себе сил рассказать о поэте: негодование и скорбь, чудовищность преступления заслонили на время образ его в интимной простоте и трудовой его обыденности. Впрочем, пафос и торжественность поэтического делания не покидали его и в быту каждодневном. Он не шагал, а выступал истово, с надменной и медлительной важностью; он не беседовал, а вещал наставительно, ровно, без трепета сомнения в голосе. Мерой вещей была для него поэзия; вселенная — материалом для создания образов. Музыка сфер — прообразом стихотворной ритмики. Свое знание о поэзии он считал точным, окончательным; он охотно искал твердых и повелительных формул, любил окружать себя учениками, подмастерьями поэтического цеха, и обучать их догме стихотворного искусства. В последние годы жизни он был чрезвычайно окружен, молодежь тянулась к нему со всех сторон, с восхищением подчиняясь деспотизму молодого мастера, владеющего философским камнем поэзии. В «Красном Петрограде» стал он наставником целого поколения: университет и пролеткульт равно слали ему прозелитов. Однако не отшлифованные с педантизмом схемы Гумилева, не рецепты творчества, им преподаваемые, завоевали ему подобную власть над умами. В нем чувствовалось всегда ровное напряжение большой воли, создающей красоту, а сквозь маску педанта с коническим черепом виден был юношеский пыл души, цельной без щербинки и, во многом, ребячески-простой. У этого профессора поэзии была душа мальчика, бегущего в мексиканские пампасы, начитавшись Густава Эмара[1]. Поэт-скиталец, поэт-паломник и явился к нам издалека; на обложке первой его книжки, — если не считать предварительного, так сказать, поэтического опыта: «Пути конквистадоров», — обозначен как место издания Париж[2]. Я был, по-

мнится первым из русских критиков, с волнением откликнувшихся на эти его «Романтические цветы», потому что был озадачен и привлечен «необщим выражением» маленького сборника [3]. Насквозь эклектичная книга, где на малом пространстве нескольких десятков страниц сгрудилась античность и экзотика, римские галеры и каравеллы Кортеза, сновало многоголосое и разноцветное, как в Левантинском порту, население образов, где русский ямб то уподоблялся патетическому и взбудораженному александрийцу Виктора Гюго, то кованому, насыщенному, как афоризм, стиху Эредиа, то легкой и крепкой восьмисложной строке Теофиля Готье. Гумилев показался мне тогда «французским поэтом на русском языке», царскосел-парижанином, но уже в самом характере воспринятых им воздействий заключалась немалая новизна. Поколение наших символистов черпало импульсы из творчества «проклятых поэтов», из демонической риторики Бодлера, тайнописи Маллармэ, текучего, аморфного, музыкального лиризма Поля Верлена, грандиозного бреда Верхарна. Юный Гумилев по внутренней необходимости обратился к тем поэтам, для которых «видимый мир существует». Тогдашний его «круг чтения» переопределяет поэтическую доктрину, вокруг которой он сгруппирует впоследствии важную часть молодых стихотворцев наших. Так подготовляется петербургская пора его деятельности, отмеченная сборниками «Чужое небо», «Жемчуга», переводом «Эмалей и Камей» Теофиля Готье и критической работой в «Аполлоне».

...И не меньше, чем из примера таких писателей, как Теофиль Готье или Рабле, из ночных размышлений в палатке где-либо на плоскогорье Харрара возникла поэтическая доктрина *акмеизма*, объединившая вокруг Гумилева сонм молодых поэтов: О. Мандельштама, Георгия Иванова, М. Зенкевича [4], других еще.

Чем же был этот загадочный акмеизм, что притязал упразднить и сменить русский символизм, его идеологию, его методы иносказания? Приятием и утверждением зримого и ощутимого мира, культом углубленной и усиленной конкретности, славословием вещи и ее имени: слова. Омолодить мир, увидеть его словно впервые в первозданном его облике, такова надежда. Самая же поэзия представлялась Гумилеву и его кругу не как плод прихотливых вдохновений, а как стихотворное ремесло, имеющее свои законы и приемы, свой материал: слово в его значении и его звучании, образности и ритме; недаром группа его, в которой участвовал тогда и ветреный, взбалмошный Сергей Городецкий, объединилась в цех, где вокруг мастеров сплотились ученики. Журнал и издательство «Гиперборей» явились органами нового

поэтического упования; так возник первый исключительно стихотворный журнал

Мне доныне кажется лучшим памятником этой поры в жизни Гумилева бесценный перевод «Эмалей и Камей», поистине чудо перевоплощения в облик любимого им Готье. Нельзя представить, при какой коренной разнице в стихосложении французском и русском, в естественном ритме и артикуляции обоих языков, более разительного впечатления тождественности обоих текстов. И не подумайте, что столь полной аналогии возможно достигнуть лишь обдуманностью и совершенством фактуры, выработанностью ремесла; тут нужно постижение более глубокое, поэтическое братство с иноязычным стихотворцем.

Наступила война, а с ней для Гумилева военная страда. Войну он принял с простотою совершенной, с прямолинейной горячностью. Он был, пожалуй, одним из тех немногих людей в России, чью душу война застала в наибольшей боевой готовности. Патриотизм его был столь же безоговорочен, как безоблачно было его религиозное исповедание. Я не видел человека, природе которого было бы более чуждо сомнение, как совершенно, редкостно чужд был ему и юмор. Ум его, догматический и упрямый, не ведал никакой двойственности.

Гумилев ушел на фронт гусаром, участвовал в трагическом походе в восточную Пруссию, был ранен, заслужил двух Георгиев, позже был направлен во Францию; позже состоял здесь ординарцем при Комиссаре Временного Правительства; я встретился с ним вновь в России уже на исходе 1918 года.

Как раньше в африканской пустыне, наконец, при винтовке, Гумилев двигался по широким просторам навстречу неизвестности, навстречу опасности. Его переживание войны было легким, восторженным; подвиг был радостным. Сборник «Колчан», памятка об этой поре, свидетельствует об этом состоянии его души, просветленном и экзальтированном.

«Дитя Аллаха» — лучшее из осуществленного Гумилевым в драматическом роде. Этому цельному человеку не давалось искусство масок; он не мог расчленить и воплотить во множестве фигур борение своей души, ясной и невинной. Так, его ненапечатанная еще, кажется, «Окровавленная туника», задуманная в духе Расиновых «правильных» трагедий [5], лишь цикл лирических отступлений и вялых диалогов. Его опыты как драматурга — заблуждение о самом себе, превышение данной ему власти.

В 18-м году мы встретились в издательстве «Всемирная литература»; на два с лишком года объединил нас общий труд, безнадежный и парадоксальный труд насаждения духовной культу-

ры Запада на развалинах русской жизни. Кто испытал «культурную» работу в Совдепии, знает всю горечь бесполезных усилий, всю обреченность борьбы с звериной враждою хозяев жизни, но все же этой великодушной иллюзией мы жили в эти годы, уповая, что Байрон и Флобер, проникающие в массы хотя бы во славу большевистского «блефа», плодотворно потрясут не одну душу. Я смог оценить тогда обширность знаний Гумилева в области европейской поэзии, необыкновенную напряженность и добротность его работы, а особо его педагогический дар. «Студия Всемирной литературы» была его главной кафедрой; здесь отчеканивал он правила своей поэтики, которым охотно придавал форму «заповедей», столь был уверен в непререкаемости основ, им провозглашенных. Мы знаем поэтов-мистиков, озаряемых молниями интуиции, послушных голосам в ночи. Таков был Блок. И как представить Блока преподавателем? Гумилев был по природе церковником, ортодоксом поэзии, как был он и христианином православным. Не мистический опыт, а откровение поэзии в высоких образцах руководило им. Он естественно влекся к закону, симметрии чисел, мере; помнится, он принялся было составлять таблицы образов, энциклопедию метафор, где мифы всех племен соседствовали с исторической легендой; так вот, сакраментальным числом, ключом, было число 12: 12 апостолов, 12 палладинов и т. д.

В общественном нашем быту, ограниченном заседаниями редакции, он с чрезвычайной резкостью и бесстрашием отстаивал достоинство писателя. Мечтал даже во имя попранных наших прерогатив и неотъемлемых прав духа апеллировать ко всем писателям Запада; он ждал оттуда спасения и защиты.

О политике он почти не говорил: раз навсегда с негодованием и брезгливостью отвергнутый режим как бы не существовал для него. Он делал свое аполитическое дело и шел всюду, куда его звали: в Балтфлот, в Пролеткульт, в другие советские организации и клубы, названия которых я запамятовал. Помню, что одно время осуждал его за это. Но этот «железный человек», как называли мы его в шутку, переносил и в эти бурные аудитории свое поэтическое учение неизменным, свое осуждение псевдо-пролетарской культуре высказывал с откровенностью совершенной, а сплошь и рядом раскрывал без обиняков и свое патриотическое исповедание. Разумеется, Гумилев мог пойти всюду, потому что нигде не потерял бы себя.

В последний год он написал обширную космогоническую поэму «Дракон», законченную уже не при мне. После отъезда моего Гумилев недолго пробыл в Петрограде; им овладело беспокойст-

во, он уезжал на юг, был арестован «за преступление по должности» (поэт!) и в минувшее лето расстрелян заодно с шестьюдесятью жертвами. Так закончил жизнь стойкий человек, видевший в поэзии устремление к «величию совершенной жизни». Удивляться ли тому, что его убил? Такие люди несовместимы с режимом лицемерия и жестокости, с методами растления душ, царящими у большевиков. Ведь каждая юношеская душа, которую Гумилев отвоевывал для поэзии, была потеряна для советского просвещения.

У нас, за границей, нет почти книг Гумилева. Собрание его сочинений, хотя бы избранных, мне кажется необходимым, налицо лишь недавно вышедший в Риге сборник «Шатер» [6], это — часть задуманной Гумилевым «поэтической географии», развернутой на любимой странице: стихотворной карте Африки. Прочитав эту единственную доступную здесь книгу Гумилева, отдайте ее детям. Это — лучшее, что я могу сказать о ней; если же немногие и общие черты жизни поэта, здесь изложенные мною, приобретут ему нескольких новых, посмертных друзей и оживят в памяти тех, кто знал его, образ человека, которого нельзя забывать, — цель этой слишком краткой памятки достигнута.

Н. М. ВОЛКОВЫССКИЙ

Н. С. Гумилев

На низком берегу Невы, возле самой волны, бесшумно целовавшей прибрежный песок, вдали от суеты едва-едва возрождавшегося Петербурга, сидели мы долгие вечерние часы и слушали Гумилева, читавшего свои стихи.

Монотонное, с однообразным повышением и понижением, с холодным, почти бездушным пафосом, чтение. Порой становилось скучно. Стихи были знакомые, читал Гумилев с незажигающей, неволнующей четкостью, но поэт любил читать себя, а слушательницы требовали еще и еще.

Мы жили в советском доме отдыха — и все были рады уйти от вялых будней коммунизированной жизни. Странные были дни: в двух шагах от нас — огромный, советски-прозябавший завод с комячейками, комиссарами, лозунгами, резолюциями, а мы сидим на безмятежном берегу Невы без комиссаров, без лозунгов, без кожаных курток и «партийной дисциплины» и слушаем стихи о дикой Африке, о женщине с огненными волосами, об обезьяне, пять дней правившей страной [1]. И разве только эта обезьяна возвращала усталую от казарменной жизни мысль к окружавшей действительности, нелепой, изуродованной, обнищавшей.

Среди этого общего обнищания и жалкого духовного оскудения Гумилев продолжал с необычайным упорством и неуклонной твердостью, с какой-то свойственной ему несгибающейся и неуклоняющейся прямотой жить в своем мире поэтического образо- и словотворчества.

Была какая-то не вязавшаяся с искривленным и надломленным окружением нас всех надменность в его сухой и холодной фигуре, его размеренной и спокойной речи, его фанатической любви к поэзии, которая превыше всего.

Вечер за вечером сидели мы на низком берегу Невы, слушали стихи, говорили о литературе, уносились от лозунгов и «пожара мировой революции», от «серпа и молота» в экзотический мир глубинной Африки.

О чем можно было говорить с Гумилевым?

Как со всяким человеком, обо всем, конечно, но через пять минут разговор уже переходил на поэзию.

Это была его исключительная особенность: в сущности, кроме поэзии, его ничто не интересовало по-настоящему. По всем самым острым вопросам жизни он скользил рассеянным взглядом: общественность, политика, гражданская война, удушье окружающего — все это как-то мало его задевало.

Гумилев расстрелян за участие в контрреволюционном заговоре. Я не знаю, имел ли он какое-либо отношение к таганцевскому делу[2]. В Петербурге носились смутные слухи, будто он летом 1921 года в Крыму, куда он уехал на две-три недели, написал для каких-то офицеров антисоветскую прокламацию.

Маловероятно, но возможно. Если написал, то, должно быть, очень скверно. Он политику не только не любил, он не понимал ее: при всей своей начитанности в европейской художественной литературе он был примитивен в своем политическом мировоззрении и мироощущении.

Припоминаю разговор, который мы имели с ним в то же лето 1920 года, когда жили с ним вместе в доме отдыха. Единственный за все годы революции разговор о политике, о том, что в советской тюремной жизни называлось общественностью, о литературно-общественных делах.

Быть может, впервые, во время этого разговора, он задумался над той борьбой, которую мы вели тогда за право писателя сохранить свое писательское «я», за его достоинство, за его существование. До тех пор он пользовался, как и все, скромными плодами этой борьбы, принимая их как должное, не давая себе — как и почти все — труда хоть на мгновенье вдуматься в ту огромную работу, которая велась около него.

Он говорил политически-наивные слова. Он был почти детски-оптимистичен: он ждал близкого падения большевизма с тем же упрощением сложной ткани разбереженной и взбудораженной жизни, с которым к ней подходил рядовой обыватель.

Уверенный в себе, в своих творческих силах, в несокрушимой правде своего поэтического пути, он всем холодным огнем своей души ненавидел большевизм, примитивно рисуя себе рай «белого» освобождения.

Разгул народной стихии, разнузданность черта, вызванного из мрачных ущелий человеческого духа, были ему и чужды и непонятны. И суждения его о революции были неинтересны.

Даже в разговорах с глазу на глаз, под старой березой у проезжей дороги, он афишировал «аристократизм духа», нередко путая настоящий аристократизм, которым пропитаны лучшие, тончайшие стихи его, с армейской игрой в гвардейщину.

* * *

Двумя уступами вырубил Господь Бог духовный лик Гумилева: на большой высоте, среди цветущих фантастических садов, в лучах абиссинского солнца, высоко-высоко над суетной людской толпой, раскинулась поэтическая терраса его духа. Здесь рождались чеканные образы, сильные, ударные рифмы, здесь звучал гумилевский ритм, здесь жила его поэтическая гордость, казавшаяся, быть может, гордыней, в действительности же значительная в глубине своей силою самооценки.

Кто-то из его поклонниц, — у этого на редкость красивого человека их всегда было много, — сказала раз:

— Вы, Николай Степанович, первый русский поэт современности.

— Неправда, — ответил Гумилев спокойно, — у Блока есть одно-два стихотворения, которые выше всего, что я написал за всю свою жизнь.

И на этой же террасе, в этом Семирамидовом саду гумилевской души, зародилась и страсть к африканским путешествиям, и патриотический порыв, увлекший его добровольцем на фронт, в эскадрон армейского гусарского полка.

А внизу, terre-a-terre, жил в его душе армейский гусарский корнет со всей узостью и скудностью своего общественного размаха и мировосприятия, чванливостью кавалерийского юнкера, мелким национализмом, скучным кастовым задором.

Если верно, что Гумилев написал в Крыму какую-то белогвардейскую прокламацию, то пером, ее писавшим, водила рука Гумилева — гусарского корнета.

А если правда, что в Чеке на вопрос о его политических взглядах он ответил: «Я монархист», то «монархистом» был в нем тот же корнет, но сказал эти слова, глядя смерти в глаза, тот, другой, настоящий Гумилев из Семирамидовых садов.

* * *

За годы жизни в советской России мы перевидали и пережили так много жуткого, что убийство еще одного человека, хотя бы и крупного поэта, не должно было бы, казалось, так остро ранить притупившуюся душу. И, тем не менее, на всю жизнь останутся в памяти последние дни августа 1921 года. Дни бессильного метания в Чеку, в Москву, в Совнарком, дни судорожных поисков нитей спасения.

Дыхание смерти повеяло на нас впервые, когда мы стояли в кабинете председателя петербургской чрезвычайки, невежест-

венного рабочего, не знавшего, никогда не слыхавшего имени поэта, об освобождении которого мы пришли просить [3].

Он путал имя, называл Николая Степановича Гумилевич, сперва говорил какой-то вздор о «профессорах и писателях, попадающих за растраты и должностные преступления». Затем навел по телефону справку, и, получив ее, сразу переменил тон, уверял, что «в интересах следствия» он не может сказать нам, в чем обвиняется «Гумилевич», пожелал внезапно посмотреть наши «мандаты», нагромождал одно на другое бессмысленные слова «об охране гарантий прав личности»; с едва заметной иронией, с раздражавшей улыбкой отвечал на нашу просьбу об освобождении на поруки: «Раз вы так уверены в его невиновности — значит, вам нечего беспокоиться, через неделю он будет с вами».

И все это говорилось языком и тоном приказчика из средней галантерейной лавки. Нас не пригласили сесть (мы явились в качестве делегатов от литературных организаций). Тон все время менялся: вначале, когда председатель Чеки — рабочий с фамилией Семенов — услышал от нас (впервые в жизни) имя поэта Гумилева, он, не зная еще, по какому делу тот арестован, был внешне любезен, затем, получив справку, стал издеваться, сохраняя личину внешней корректности, а под конец был почти груб.

И хотя нам ничего не было сказано, но это «ничто» было зловеще: от него веяло запахом трупа.

И через неделю Семенов докладывал в губисполкоме о расстреле «известного поэта Гумилева», а в опубликованном списке Н. С. Гумилеву инкриминировалось, между прочим, получение из-за границы от белогвардейцев денег.

Эта клевета не наложила своей тени на память Николая Степановича.

* * *

В этой смерти не было ничего, в чем растревоженная негодующая мысль могла бы найти хоть на миг успокоение. Ничто не оправдывало убийства поэта.

И нигде в его крови не оправдаются те, кто обагрил ею свои руки.

Август 1923 г.

III

КРИТИКА

В. Я. БРЮСОВ

Н. Гумилев. Путь конквистадоров.

Стихи. СПб., 1905. Ц. 80 к.

По выбору тем, по приемам творчества автор явно примыкает к «новой школе» в поэзии. Но пока его стихи только перепевы и подражания, далеко не всегда удачные. В книге опять повторены все обычные заповеди декаденства, поражавшие своей смелостью и новизной на Западе лет двадцать, у нас лет десять тому назад. Г-н Гумилев призывает встречаться «в вечном блаженстве мечты», любуется на «радугу созвучий над царством вечной пустоты», славит «*безумное* пение лир», предлагает людям будущего избрать невестой — «Вечность», уверяет, что он — «пропастям и бурям вечный брат» и т. д. и т. д. В книге есть отделы, озаглавленные «Мечи и поцелуи» или «Высоты и бездны»; эпиграфом избраны слова Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует». Отдельные строфы до мучительности напоминают свои образцы, то Бальмонта, то Андр. Белого, то А. Блока... Есть совпадения целых стихов: так, стих «С проклятием на бледных устах» (с. 15) уже сказан раньше К. Бальмонтом («Мертвые корабли»). Формой стиха г. Гумилев владеет далеко не в совершенстве: он рифмует «стоны» и «обновленный», «звенья» и «каменьев», «эхо» и «смехом», «танце» и «багрянцы», начинает анапест с ямбических двухсложных слов, как «они», «его», а ямбы со слова «или» и т. д. Но в книге есть и несколько прекрасных стихов, действительно удачных образов. Предположим, что она только «путь» нового конквистадора и что его победы и завоевания — впереди.

С. В. ФОН ШТЕЙН

Н. Гумилев. «Путь конквистадоров».

Стихи. С.-Петербург, 1905 г. Цена 80 коп.

Г-н Гумилев, как поэт, еще очень молод: в нем не перебродило и многого он не успел творчески переработать. Несомненно, однако, что у него есть задатки серьезного поэтического дарования, над развитием которого стоит прилежно поработать. Сборник стихотворений выпущен этим автором слишком рано: он пестрит детскими страницами, в которых сказывается отсутствие твердой и возмужалой мысли. (см. его «Поэмы»). Как и многие начинающие поэты, г. Гумилев, свободно пишущий стихи, поддается обаянию своей версификаторской способности и подчас не столько сам владеет стихом, сколько его стих — им. Почему-то у молодого поэта есть тяготение к архаизмам («златой», «влачились», «мятутся», «стезя» и т. п.), которые сильно режут ухо и странно противоречат несомненному стремлению автора следовать лучшим образцам новейшей русской поэзии.

В стихотворениях г. Гумилева есть грациозные и легкие образы, но они нередко искажаются избитостью некоторых, излюбленных автором, эпитетов. Весьма удаются г. Гумилеву стихотворения со сказочным, мистическим оттенком: среди них мы укажем: «Русалку», «Грезу ночную и темную», «На мотив Грига» и особенно «По стенам опустелого дома», в котором замечается наиболее гармоничное сочетание содержания и формы.

Советуем г. Гумилеву на будущее время стремиться к большей простоте и непосредственности, исправляя допущенные дефекты в технике стиха: напрасно он злоупотребляет неправильными ударениями и рифмует не всегда удачно и гладко.

В. Я. БРЮСОВ

Дебютанты

(отрывок)

Передо мною шесть сборников стихов <шести> поэтов[1]. Все шестеро — если не дебютанты, то начинающие. В литературных кругах помнят, что Н. Гумилев года два назад (еще сидя на гимназической скамье), издал тоненькую книжку «Путь конквистадоров»; что стихи В. Ходасевича уже года четыре появляются в разных альманахах, мелких журналах и газетах; что стихотворение Потемкина было премировано на конкурсе «Золотого Руна»[2],— но для большинства читателей все шесть имен, вероятно, равно незнакомы. По праву можно считать эти <шесть> книжек — дебютами, «пробами пера», в которых надо искать обещаний, а не свершений.

С этой точки зрения наибольшего внимания, на мой взгляд, заслуживает книжка Н. Гумилева: крохотный сборник, в 64 страницы, на которых собрано немногим более 30 стихотворений. Сравнивая «Романтические цветы» с «Путем конквистадоров», видишь, что автор много и упорно работал над своим стихом. Не осталось и следов прежней небрежности размеров, неряшливости рифм, неточности образов. Стихи Н. Гумилева теперь красивы, изящны и, большею частью, *интересны* по форме; теперь он резко и определенно вычерчивает свои образы и с большой обдуманностью и изысканностью выбирает эпитеты. Часто рука ему еще изменяет, <но> он — серьезный работник, который понимает, чего хочет, и умеет достигать, чего добивается.

Лучше удается Н. Гумилеву лирика «объективная», где сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху. В стихах же, где надо передать внутренние переживания музыкой стиха и очарованием слов, Н. Гумилеву часто недостает силы непосредственного внушения. Он немного парнасец в своей поэзии, поэт типа Леконта де Лиля. Стыдливый в

своих личных чувствованиях, он избегает говорить от первого лица, почти не выступает с интимными признаниями и предпочитает прикрываться маской того или иного героя. Сближает его с парнасцами и любовь к экзотическим образам: он любит выбирать для своих баллад и маленьких поэм, как декорацию, юг с его пышной пестротой, или причудливость тропических стран, или прошлые века, еще не знавшие монотонности современных дней. Но Н. Гумилев менее сдержан, чем было большинство парнасцев, и его фантазия чертит перед нами несколько угловатые, но смелые линии.

Конечно, несмотря на отдельные удачные пьесы, и «Романтические цветы» — только ученическая книга. Но хочется верить, что Н. Гумилев принадлежит к числу писателей, развивающихся медленно и по тому самому встающих высоко. Может быть, продолжая работать с той упорностью, как теперь, он сумеет пойти много дальше, чем мы то наметили, откроет в себе возможности, нами не подозреваемые. На наших глазах за последние годы прошла печальная судьба нескольких скороспелок, отцветших едва ли не прежде издания своей первой книги. Не окажется ли более счастливым естественный путь: от слабого и подражательного к совершенству, чем обычный путь наших однодневок: от блестящих созданий первой юности к плоскости и пустоте дальнейших бесчисленных и почти ремесленных поделок...

И. Ф. АННЕНСКИЙ

О романтических цветах

В последнее время не принято допытываться о соответствии стихотворного сборника с его названием.

В самом деле, почему одну сестру назвали Ольгой, а другую Ариадной? *Романтические* цветы — это имя мне нравится, хотя я и не знаю, что, собственно, оно значит. Но несколько тусклое как символ, оно красиво как звучность, — и с меня довольно.

Темно-зеленая, чуть тронутая позолотой книжка, скорей даже тетрадка Н. Гумилева прочитывается быстро. Вы выпиваете ее, как глоток зеленого шартреза.

Зеленая книжка оставила во мне сразу же впечатление чего-то пряного, сладкого, пожалуй, даже экзотического, но вместе с тем и такого, что жаль было бы долго и пристально смаковать и разглядывать на свет: дал скользнуть по желобку языка — и как-то невольно тянешься повторить этот сладкий зеленый глоток.

Лучшим комментарием к книжке служит слово «Париж» на ее этикетке. Русская книжка, написанная в Париже, навеянная Парижем...

Юный маг в пурпуровом хитоне
Говорил нездешние слова,
Перед ней, царицей беззаконий,
Расточал рубины волшебства.

. . . .

А когда на изумрудах Нила
Месяц закачался и поблек,
Бледная царица уронила
Для него алеющий цветок [1].

В этих словах не один искусный подбор звукоцветностей, в них есть и своеобразная красота, только она боится солнечных лучей. Ее надо рассматривать при свете и даже при запахе от уличного

«bec Auer» *. Днем черты экзотической царицы кажутся у спящей точно смятыми, да и у мага по лицу бродят синеватые тени. Но вчера в cafe-concert ** они оба были положительно красивы, размалеванные.

Никакого тут нет ни древнего востока, ни тысячелетнего тумана: бульвар, bec Auer, кусок еще влажного от дождя асфальта перед кафе — вот и вся декорация «ассирийского романа».

Не ушли стихи Н. Гумилева и от дьявола, конечно. Только у Н. Гумилева это, к счастью, не карамазовский дьявол, а совсем другой.

Но что же из всего этого? Мы слишком серьезны. Нам нужно во что бы то ни стало, чтобы *дьявол* вышел и в стихах именно такой, каким он снился аскетам после голода и самобичеваний. Но Париж ведь не со вчерашнего дня знает и другого дьявола, этот дьявол — создание городской фантазии, мечта Мансарды и Буль-Миша; это он был ce boheme ricanant *** М. Роллина[2] и не о нем ли плакала еще недавно и верленовская шарманка? Что же? Разве этот дьявол не может быть красив? Вам смешна великая любовь дьявола, и что он *дьявол,* и что он *плавал* (здесь — за магнитом Ф. Сологуба, кажется) — напрасно[3]. В бульварном дьяволе, может быть, есть абрис будущего...

Почему «мореплаватель Павзаний» и «император Каракалла» должны быть непременно историческими картинами? Для меня довольно, если в красивых ритмах, в нарядных словах, в культурно-прихотливой чуткости восприятий они будут лишь парижски, пусть даже только бульварно-декоративны.

И над морем седым и пустынным,
Приподнявшись лениво на локте,
Посыпает толченым рубином
Розоватые длинные ногти.

Это положительно красиво... а Красивое, право, не так-то уж далеко и от Прекрасного. Pulchrum non unum sed multa ****. Н. Гумилев умеет *смотреть,* если захочет, и говорить о том, что видит, если видение красиво.

Кто был бледный и красивый рыцарь,
Что проехал на черном коне,
И какая сказочная птица
Кружилась над ним в вышине?

---

* газового рожка *(фр.)*.
** кафешантан *(фр.)*.
*** ухмыляющаяся богема *(фр.)*.
**** Прекрасное не едино, но множественно *(лат.)*.

И какой печальный взгляд он бросил
На мое цветное окно,
И зачем мне сделался несносен
Мир родной и знакомый давно?

И зачем мой старший брат в испуге,
При дрожащем мерцанье свечи,
Вынимал из погребов кольчуги
И натачивал копья и мечи?

И зачем сегодня в капелле
Все сходились, читали псалмы
И монахи угрюмые пели
Заклинанья против мрака и тьмы?.. и т. д.

Тема ясна и хорошо развивается: это придушенное семейное несчастье — истеричка-дочь, «влюбленная в дьявола». Каданс выдержан: в нем чувствуются большие, но стертые ступени спиральной башенной лестницы, идут к теме и глухие диссонансы в чередовании с рифмами.

Хорошо и «Озеро Чад», история какой-то африканки, увеселяющей Марсель. Тут целый ряд тропических эффектов, и все, конечно, бутафорские: и змеи-лианы, и разъяренные звери, и «изысканный жираф», жираф-то особенно, — но все чары африканки пропитаны трагедией. Н. Гумилев не прочь был бы сохранить за песнями об этой даме — их, т. е. песен, у него три — всю силу экзотической иронии, но голос на этот раз немножко изменил Анахарсису XX века[4], ему просто жаль дикарки, ему хочется плакать.

Робкий ум мой обессилен бедами,
Взор мой с каждым часом угасает...
Умереть? Но там, в полях неведомых,
Там мой муж, он ждет и не прощает.

Зеленая книжка отразила не только *искание красоты*, но и *красоту исканий.* Это много. И я рад, что романтические цветы — деланные, потому что поэзия живых... умерла давно. И возродится ли?

Сам Н. Гумилев чутко следит за ритмами своих впечатлений, и лиризм умеет подчинять замыслу, а кроме того, и что особенно важно, он любит культуру и не боится буржуазного привкуса красоты.

В. В. ГОФМАН

Н. Гумилев. Романтические цветы.

Париж, 1908 г., 61 стр, ц. 50 к.

Книжечка эта обнаруживает в авторе некоторые ценные для поэта качества; главные из них: хорошо развитое художественное воображение и известная оригинальность, и литературная самостоятельность, позволившая молодому поэту создать себе целый мир творческих фантазий, где он живет и властвует довольно умело. Но все же нет в этих стихах настоящей лирики, настоящей музыки стиха, которую образуют и в которую сливаются не только слова, размеры и рифмы, но и самые мысли, образы и настроения. Иногда кажется, что г. Гумилев больше эпик, чем лирик. Размеры его однообразны. Больше того: его размеры, ритм его стиха — нечто совсем постороннее, ничем не связанное с содержанием, с внутренней сущностью стихотворения. Только этим можно объяснить, что и Рим, и озеро Чад, и наша современность трактуются у него в одних и тех же размерах, которые во всех этих моментах кажутся одинаково случайными и во всех делают стихотворения мертворожденными, холодными и рассудочными.

Коли признать основным принципом искусства нераздельность формы и содержания, то стихи г. Гумилева пока большей частью не подойдут под понятие искусства. Впрочем, к некоторым из них это не относится (например, «Император с профилем орлиным», «Любовники» и другие). Зато «Ахилл и Одиссей» и «Садда Якко» слабы.

В общем, кажется, г. Гумилев еще не нашел себя, своей манеры, своей области и своего стиха. Теперешняя его книга — лишь преддверие, лишь обещание, к которому, впрочем, стоит прислушаться; настоящее же творчество поэта еще впереди.

А. Я. ЛЕВИНСОН

Гумилев. Романтические цветы

Заглавие «Романтические цветы» хорошо определяет тот *эклектизм* настроений и приемов, которым так явно отмечены первые опыты г. Гумилева.

Однако при внимательном чтении немногих страниц сборника становится очевидным, что поэтический мирок автора, с одной стороны, теснее ограничен, с другой — значительно обширнее области, им самим отмежеванной в приведенном заглавии: так, все почти реминисценции, которыми питается его мысль — наследие *французской* поэзии; трудно отыскать в его стихотворениях какие-либо черты, сближающие их с мистикой Новалиса или лирическими пейзажами Эйхендорфа [1]. В то же время выясняется, что его впечатлительность не развивалась исключительно в узком кругу романтических традиций, с которыми его связывает, думается нам, внимательное изучение Виктора Гюго, — что его настоящая духовная родина, — это выросшее из романтизма парнасство и — в не меньшей степени — поэтическое движение наших дней, с его ретроспективным характером, которое и привело его к полуиссякшим источникам.

Такое происхождение г. Гумилева выражается преимущественно в двух чертах: в попытках воссоздания *античного* мира и в то же время тяготения к *экзотическому*.

Французская поэзия, всегда глубоко традиционная, даже в своем бунте, во всех причудах художественного индивидуализма, неизменно оставалась верна классическим воспоминаниям: от «Древностей Рима» Дю-Белла до элегий Шенье, от камей Теофила Готье до поэм Леконта де Лиля, от сонетов Эредиа до «Глиняных Медалей» Анри де Ренье [2]. Из века в век, от десятилетия к десятилетию эти неувядаемые воспоминания являются источниками живой воды для лирических поэтов Франции.

Не менее провиденциальной для развития французской поэзии в эпоху романтизма и его завершения в парнасстве представ-

ляется органическая связь выдающихся носителей этих течений с сказочным миром Востока: «Orientales» Гюго и «Хиосская Резня» художника Делакруа прокладывают путь; креол Леконт де Лиль черпает образы своих «Poиmes barbares» из тропических воспоминаний своей африканской родины; в «Трофеях» Хозе-Мария Эредиа возрождаются подвиги его далеких предков, испанских конквистадоров, «завоевателей золота», искателей морского пути в Индию; неизгладимо запали в душу Бодлэра краски и запахи цейлонских лесов, куда ненадолго занесла его судьба и куда возвращали его грезы гашиша... [3]

Эти-то обе струи доминируют и в сборнике г-на Гумилева (я оставляю в стороне беспомощный и добросовестный демонизм молодого «модерниста») — им он обязан теми достижениями, которыми сравнительно богато его еще несозревшее творчество: у него мелькают образы гомеровских вождей (диалог «Ахилл и Одиссей»); Рим времен упадка горячо дышит в красивой лирической трилогии «Император Каракалла»; удачно отражено в средней части стихотворения преломление героической воли кесарей в призме эстетического мироощущения:

Кончен ряд железных сновидений,
Тихи гробы сумрачных отцов,
И ласкает быстрый Тибр ступени
Гордо розовеющих дворцов.
Жадность снов в тебе неутолима:
Ты бы мог раскинуть ратный стан,
Бросить пламя в храм Иерусалима,
Укротить бунтующих парфян.
Но к чему победы в час вечерний,
Если тени упадают ниц,
Если точно золото на черни
Видны ноги стройных танцовщиц.

Если оставить в стороне несущественный анахронизм, вкравшийся в 7-й стих этого отрывка, — как рельефно изображен намеченный контраст! Уже в первой части маленькой поэмы-посвящения («Горе мне! Я не трибун, не сенатор, я только бедный бродячий певец...») сказалась та живописность и та гибкость ритма, которая, быть может, обещает со временем поставить молодого «французского поэта на русском языке» в ряды мастеров русского стиха...

Почти всем в области формы обязан он мастерам русского стихотворчества. Как отчетливо звучит, например, не говоря уже о громадном влиянии В. Брюсова, привычный четырехстопный хореический стих Аполлона Майкова в стихах «Каракаллы», любопытно разукрашиваясь изысканным колоризмом молодого

поэта и уживаясь с типично французским и романтическим enjambement:

Это было в дни безумных
Извращений Каракаллы.
Бог веселых и бездумных
Изукрасил цепью шумных
Толп причудливые скалы,
В золотом, невинном горе
Солнце в море уходило,
И в пурпуровом уборе
Император вышел в море,
Чтобы встретить крокодила...
. . . .

Если иметь в виду влияние французской поэзии, «Каракалла» лишь по характеру замысла связан с такими явлениями, как, напр., «Античные поэмы» Леконта де-Лиля, зато другие пьесы сборника вызваны более определенными звуковыми воспоминаниями.

Возьмем хотя бы первую строфу выдержанного в духе романтического демонизма стихотворения:

Нас было пять... Мы были капитаны,
Водители *безумных кораблей,*
И мы переплывали океаны —
Позор для Бога, ужас для людей! [4]

Первая же из приведенных строк — отрывистая и мрачно-героичная — радует читателя прелестью возникшего воспоминания, и внезапно всплывает в памяти незабвенный стих Гюго:

O, combien de marins, combien de capitaines... [5]

(О, сколько моряков и сколько капитанов...)

Второй стих отрывка, отнюдь не заимствованный, — как не подражателен, строго говоря, и первый, — фатальным образом воскрешает в памяти исступленную красоту «Опьяненного корабля» Рэнбо (Rimband) [6].

Не будем ставить подобных импульсов от чужого гения (а может быть, и совпадения с ним в аналогичной ритмической фигуре) в упрек нашему поэту: слишком характерно это явление для всей нашей современной поэзии. Как это ни странно, один лишь г. Бальмонт, взбиравшийся на все колокольни и звонивший во все колокола, — сумел всякому заимствованию придать неоспоримо индивидуальный характер. У г. Брюсова дело нередко обстоит иначе.

Но возвратимся к г-ну Гумилеву. Если, как сказано, сделанные нами до сих пор замечания и приведенные примеры не долж-

ны влиять на благоприятную оценку его дарования, то тем более досадно указывать на такие совпадения. Мы читаем в «Романтических цветах»:

> Мой старый друг, мой верный *Дьявол* [7]
> Пропел мне песенку *одну:*
> — Всю ночь моряк в пучине *плавал,*
> А на заре пошел ко *дну* *.

У Сологуба (в «Четвертой книге стихов»):

> Когда я в бурном море *плавал* [7]
> И мой корабль пошел ко *дну,*
> Я так воззвал: — Отец мой *Дьявол,*
> Спаси, помилуй, — я тону!

Видно, «старый друг» молодого г. Гумилева, по давнишнему обыкновению quarens quem devoret ** — подсказал ему эту весьма для него невыгодную игру чужими рифмами.

Темам экзотическим не менее, чем античным, обязан г. Гумилев лучшими своими удачами. Минуя колоритную, но выдержанную в нудно нисходящих ритмах г. Блока, вещицу «Приближается к Каиру судно», далее малоуспешное покушение на завоевание царства Шехеразады («Следом за Синдбадом-Мореходом») — мы достигнем наконец края, весьма отдаленного в географическом отношении и мало обследованного, но милого фантазии нашего поэта — «Озера Чад».

И, спору нет, необычными красками блещут вызванные им сказочные образы этой маловероятной страны. Однако:

> ...Ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
> Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.
> И как я тебе расскажу про тропический сад,
> Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав...
> Ты плачешь? (?) Послушай: далеко на озере Чад
> Изысканный бродит жираф...

И нас, подобно своей героине, поэт не в силах действительно увлечь ни своеобразием контраста, на котором эти строки построены, ни истинно находчивыми рифмами. Но вряд ли можно устоять перед правдивостью настроения нижеследующих стихов из того же цикла. Они вложены в уста африканской красавице, последовавшей в Европу за голубоглазым соблазнителем:

---

* Дальнейшие строки этого стихотворения — мы их не приводим — навеяны, по видимому, Верхарном — его «Passeur d'eau» <«Пловец» — *ред.> (прим. авт.).*

** тот, который стремится поглотить, губитель *(лат.) (ред.).*

А теперь, как мертвая смоковница,
У которой листья облетели,
Я, ненужная любовница,
Точно вещь я брошена в Марселе.
Чтоб питаться жалкими отбросами,
Чтобы жить, — вечернею порою
Я пляшу пред пьяными матросами,
И они, смеясь, владеют мною.
Робкий ум мой обессилен бедами,
Взор мой с каждым часом угасает...
Умереть? Но там, в полях неведомых,
Там мой муж, он ждет и не прощает...

Если я сравнительно подробно останавливался на эклектичном характере поэзии г. Гумилева, то потому, что эклектичность и подражательность кажутся мне знаменательными, типичными для всей нашей литературной современности. А уделить эти страницы маленькой книжке дебютанта нас побудила надежда, что автор ее, так думается нам, *будет поэтом*...

Л. Ф.

Н. Гумилев. Романтические цветы.

Стихи. Париж. 1908. Ц. 50 к. (1 fr. 25 с.). 62 стр.

За последнее время мы встретили несколько стихотворений и библиографических заметок, подписанных этим именем и обличающих в авторе хороший художественный вкус и серьезную эстетическую воспитанность.

И на его стихах, и на его маленьких критических заметках лежит печать явной культурности. Но и те и другие, особенно стихи, выдают не только литературную молодость, но и неопытность.

Это сказывается в ненужной, запоздавшей приверженности к вычурам декадентства, к сгущению романтической атмосферы, к излишней изукрашенности. Это слышится в однообразии напева и даже тем. Глаза молодых поэтов всегда видят немного.

Все стихи г. Гумилева фантастичны. И его образы наделены случайными чертами. Как поэт, Н. Гумилев очень неровен и часто умеет хорошее целое ловко испортить двумя-тремя мелочами. Второй отрывок «Императора Каракаллы», очень стильный и живописный, совершенно испорчен восьмой строфой («Там в твоих садах безгрешность неба»), следующей тотчас же за двумя красивыми:

«Но к чему победы в час вечерний,
Если тени упадают ниц,
Если, точно золото на черни,
Видны ноги стройных танцовщиц».

В плохой третий отрывок «Каракаллы» залетели две ценные и звучные строки:

«В золотом невинном горе
Солнце в море уходило», —

и их жаль здесь, как просыпанный жемчуг.

Красочное «Помпей у пиратов», одно из лучших в книжке, подарило нас прелестной строфой, сделавшей Помпея живым:

«И над морем, седым и пустынным,
Приподнявшись лениво на локте,
Посыпает толченым рубином
Розоватые длинные ногти».

Если упомянуть о делающей честь вкусу поэта «Смерти» с сдержанно-восторженной второй строфой («Ты казалась золотисто-пьяной, обнажив сверкающую грудь»); о зловеще-спокойном, в манере Поэ *, («Я долго шел по коридорам»); об интересной принцессе у рабочего («В темных покрывалах летней ночи заблудилась юная принцесса»), о судне в Каире, о перчатках, о стихотворении: «Нас было пять... мы были капитаны», придется вздохнуть о напрасно погибшем прекрасном конце «Озера Чад», потому что только этот конец и хорош, — это самые ценные строфы маленькой книги Н. Гумилева:

«А теперь, как мертвая смоковница,
У которой листья облетели
Я, ненужно-скучная любовница,
Точно вещь я брошена в Марселе.
Чтоб питаться жалкими отбросами,
Чтобы жить вечернею порою —
Я пляшу пред пьяными матросами,
И они смеясь, владеют мною.
Робкий ум мой обессилен бедами,
Взор мой с каждым часом угасает...
Умереть? Но там, в полях неведомых,
Там мой муж: он ждет и не прощает...» [1]

Большой и иногда серьезно утомляющий недостаток стихов г. Гумилева в их напрасной отягощенности красками, эпитетами, словами. Г. Гумилев напрасно так щедрится, ибо его расточительность разоряет его стихи и не приносит никакой радости нам. Эта расточительность, кроме того, приводит его к банальности, самому злому и самому страшному врагу красоты.

В самом деле, разве поэзия эти строки:

«И какой-то сказкой чудной,
Нарушителем гармоний,
Крокодил сверкал у судна
Чешуею изумрудной
На серебряном понтоне»... [2]

---

* Имеется в виду Э. По *(ред.)*.

Еще хуже бывает с г. Гумилевым, когда он не воздерживается от несообразности:

«А царица, наклоняясь с ложа,
Радостно играла крутизной» (?!)

И даже от вульгарности:

«Задыхаясь в несказанном (?) блуде (?!),
Юный маг забыл про все вокруг».

Есть вульгарности, вызывающие не краску стыда, а холод удивления, и это — самое опасное.

Такие строки особенно непростительны автору, душе которого открыты тайны песен и сказок.

Что еще сказать?

Книжка опрятная и недурная, но мы не хотим скрыть, что знаки препинания во многих цитированных здесь стихах составляют честь нашу, а не автора.

В. Я. БРЮСОВ

Н. Гумилев. Жемчуга.

Стихи. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1910 г. Ц. 1 р. 50 к.

Лет двадцать тому назад русская поэзия под влиянием ложно понятых принципов реалистического искусства почти совсем чуждалась фантастики. Поэты как-то стыдились всего, на чем лежал отсвет «романтизма», и во что бы то ни стало хотели оставаться в пределах не только современного, но непременно повседневного. Всем еще памятна борьба, которую повело с этими принципами молодое поколение поэтов, выступившие в начале 90-х годов. Оно защищало равноправность мечты с так называемой действительностью и в разгар борьбы, как то всегда бывает, даже решительно отдавало предпочтение фантастике. Тогда-то были восстановлены у нас в стихах декорации, столь любезные в свое время романтиком: средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые, воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта.

За пятнадцать лет борьбы новые идеи у нас, как на Западе, одержали победу. Реализм должен был сдать те свои позиции, которые пытался он было занять в 80-х годах. Но в то же время тем ощутительнее стало, что он все же из числа исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства. Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ведет безудержная фантастика. В наши дни «идеалистическое» искусство, в свою очередь, вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно. Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между «реализмом» и «идеализмом».

Этого синтеза Н. Гумилев еще не ищет. Он еще всецело в рядах борцов за новое, «идеалистическое» искусство. Его поэзия живет в мире воображаемом и почти призрачном. Он как-то чуж-

дается современности, он сам создает для себя страны и населяет им самим сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах, — можно сказать, в этих мирах, — явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт; и люди в них живут и действуют не по законам обычной психологии, но по странным, необъяснимым капризам, подсказываемым автором-суфлером. И если встречаются нам в этом мире имена, знакомые нам по другим источникам: античные герои, как Одиссей, Агамемнон, Ромул, исторические личности, как Тимур, Данте, Дон-Жуан, Васко-де-Гама, некоторые местности земного шара, как степь Гоби, или Кастилия, или Анды, — то все они как-то странно видоизменены, стали новыми, неузнаваемыми.

Страна Н. Гумилева, это — какой-то остров, где-то за «водоворотами» и «клокочущими пенами» океана. Там есть пленительные всегда «ночные» или вечно вечереющие горные озера. Кругом «рощи пальм и заросли алоэ», но они полны «мандрагорами, цветами ужаса и зла». По стране бродят вольные дикие звери: «царственные барсы», «блуждающие пантеры», «слоны-пустынники», «легкие волки», «седые медведи», «вепри», «обезьяны». По временам видны «драконы», распростершиеся на оголенном утесе. Есть там и удивительные камни, которые ночью летают, блестя огнями из своих щелей, и сокрушают грудь своих врагов. Герои Н. Гумилева — это или какие-то темные рыцари, в гербе которых «багряные цветы» и которых даже женщины той страны называют «странными паладинами», или старые конквистадоры, заблудившиеся в неизведанных цепях гор, или капитаны, «открыватели новых земель», в высоких ботфортах, с пистолетом за поясом, или царицы, царствующие над неведомыми народами чарами своей небывалой красоты, или мужчины, «отмеченные знаком высшего позора», или, наконец, просто бродяги по пустыне смерти, соперничающие с Гераклом. Тут же, рядом с ними, стоят существа совсем фантастические или, по крайней мере, встречаемые весьма редко: «угрюмые друиды», повелевающие камнями, «девушки-колдуньи», ворожащие у окна тихой ночью, некто, «привыкший к сумрачным победам», и таинственный скиталец по всем морям, «летучий голландец». И удивительные совершаются в этом мире события среди этих удивительных героев: рыцарь принимает вызов девы-воина и своим последним стоном приветствует победу врага; царица, при взятии ее города, ставит на людной площади ложе и на нем, обнаженной, ожидает победителей; добрые товарищи-собутыльники собираются ехать в путешествие, непременно в Китай, и выбирают капитаном мет-

ра Рабле; наконец, изумительный раджа ведет своих парсов на завоевание крайнего севера и там, во льдах и снегах, где виднеются лишь глубокие следы медвежьи, создает царство мечты, в котором белая заря слепительнее, чем в Бирме, и т. д. [1]

Такова поэзия Н. Гумилева, поскольку она отразилась в его книге «Жемчуга», разделенной на три отдела: жемчуг черный, жемчуг серый и жемчуг розовый. Еще больше чудес найдем мы во второй части книги, где собраны более ранние стихи поэта (1906—1908 гг.), изданные прежде в Париже под характерным заглавием «Романтические цветы». В этих «Романтических цветах» фантастика еще свободнее, образы еще призрачней, психология еще причудливее. Но это не значит, что юношеские стихи автора полнее выражают его душу. Напротив, надо отметить, что в своих новых поэмах он в значительной степени освободился от крайностей своих первых созданий и научился замыкать свою мечту в более определенные очертания. Его видения с годами приобрели больше пластичности, выпуклости. Вместе с тем явно окреп и его стих. Ученик И. Анненского, Вячеслава Иванова и того поэта, которому посвящены «Жемчуга» [2], Н. Гумилев медленно, но уверенно идет к полному мастерству в области формы. Почти все его стихотворения написаны прекрасно, обдуманными и утонченно-звучащими стихами. Н. Гумилев не создал никакой новой манеры письма, но, заимствовав приемы стихотворной техники у своих предшественников, он сумел их усовершенствовать, развить, углубить, что, быть может, надо признать даже большей заслугой, чем искание новых форм, слишком часто ведущее к плачевным неудачам.

Вяч. И. ИВАНОВ

Жемчуга Н. Гумилева

Подражатель не нужен мастеру; но его радует ученик. Независимого таланта требует от ученика большой мастер, и на такой талант налагает послушание: в свободном послушании мужает сила. Н. Гумилев не напрасно называет Валерия Брюсова своим учителем: он — ученик, какого мастер не признать не может; и он — еще ученик.

Он восхищается приемами наставника и его позой; стремится воспроизвести выпуклый чекан его речи, его величавый лирический и лироэпический строй, перенимает его пафос и темы; порой полусознательно передумывает его любимые думы.

Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка... [1]

Так усиливает он за учителем фигурою повторения ритмическую энергию хореев.

Когда Тимур в унылой злобе
Народы бросил к их мете,
Тебя несли в пустынях Гоби
На боевом его щите... [2]

Так строит он, следуя манерам учителя, свои замкнутые строфы, надменные станцы, и не изменяет приподнятой монотонии плавных ритмических периодов на протяжении почти всей книги «Жемчугов», даже в тех случаях, когда ирония или ласковость замысла соблазняют к улыбке и игре, когда сам мастер подает пример улегченной напевности, менее сдержанного движения, более живого и простодушного тона.

Я спал, и смыла пена белая
Меня с родного корабля... [3]

Так вспоминается ему Ариадна учителя:

Ты спишь, от долгих ласк усталая,
Отдавшись дрожи корабля.

Это — «Одиночество»: одна из любимых тем Брюсова. Далее — ряд других брюсовских тем: перевоплощение любовной четы, заполнившей великолепную mise-en-scene * своей первоначальной трагической страсти; воспоминания о героическом товариществе; магия книг и книги магов; Адам и Ева; Улиссы, Агамемноны, Семирамиды, Варвары — и так много других встреч в садах мечты, дружной с географией и историей, — в декоративных и таинственных областях, «луной мучительной томимых», с мандрагорами первой эпохи мастера и базальтами его зрелой поры [4]. Одним словом, весь экзотический романтизм молодого учителя расцветает в видениях юного ученика, порой преувеличенный до бутафории и еще подчеркнутый шумихой экзотических имен. И только острота надменных искусов жизни реальной, жадное вглядывание в загадку обставившего личность бытия и в лик бытия нарастающего, упорное пытание смысла явлений, ревниво затаивших свою безмолвную душу, блаженство и пытка еще не остывших, только что выстраданных «мигов», гнев живого на живых и страстные отклики испытателя судеб и воль на судьбы народа и города, земли и ближайшего своего соседа по одиночной камере воплощенной жизни, наконец-то запечатленное опытом и в душе установившееся чувствование, что поэт подлинно несет какую-то «весть» и что он — один из «мудрецов», т. е. воистину что-то познавших, и потому «хранителей тайны и веры», — все это, что в изобилии есть у Брюсова и его определяет как ставшего и совершившегося, при всей незавершенности его окончательного лика и поэтического подвига, — еще не сказалось, не осуществилось в творчестве Н. Гумилева, но лишь намечается в возможностях и намеках. И поскольку наметилось — обещает быть существенно иным, чем у того, кто был его наставником в каноне формальном и Вергилием его романтических грез, кто учил его рядить Сказку в Армидин панцирь из литого серебра и переплавлять брызги золотых Пактонов восторга в тяжелые кубки с изощренной резьбой во вкусе элегантной пластики Парнаса [5].

Довольно прочесть, например, превосходное «Путешествие в Китай» или бесподобную идиллию «Карабас», чтобы увидеть, что Н. Гумилев подчас хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов, трезвый в самом упоении — ибо никогда не утоленный — и в самом аффекте исступления сознательно решаюшийся и дерзающий — ибо непрестанно испытующий мыслию и волей судьбу и Бога. Довольно прочесть другую, менее совершенную, но пле-

---

* мизансцену *(фр.)*.

нительную по грезе и наивно проявившемуся тайному символизму поэму «Раджа» [6], — чтобы убедиться, что золотые полудетские сны оптимистически окрашивают мир в глазах затаенно надеющихся на реальность самой волшебной сказки искателя «Жемчугов черных, серых и розовых», каждое дыхание которого молится солнцу, — в противоположность омраченному гению того, кто в мятежной гордости, в «унылой злобе» однажды воскликнул:

Но последний царь вселенной —
Сумрак, сумрак за меня!.. [7]

Еще Гумилев-поэт похож на принца своей — впрочем, давно уже им написанной — «Неоромантической сказки», отправляющегося из своей «Залы Гордых Восклицаний» (как забавно точно!) в химерические пустыни «Страдания» на охоту за людоедами, которых легко пленяет при помощи зелий и наговоров какого-то домашнего духа, замкового дворецкого; после чего людоед, притащенный на аркане, заключается в башню и вскоре оказывается ручным:

Говорят, он стал добрее,
Проходящим строит глазки
И о том, как пляшут феи
Сочиняет детям сказки.

Здесь уже самоосознание, и притом ироническое: конквистадор «изысканных» Голконд трансцедентальной Географии и миражных «маркизатов», коих наследственные грамоты скреплены подписью и печатью Ученого Кота, — того, что увеселяет сказками и выводит в люди мальчика Карабаса, — в такой мере смешивает мечту и жизнь, что совершенное им одинокое путешествие за парой леопардовых шкур в Африку немногим отличается от задуманного — в Китай — в сообществе с мэтром Раблэ, а встреча с Летучим Голландцем из поэмы «Капитаны» удивила бы его (если бы не застала врасплох в упадке обычного мечтательства), быть может, не более, чем живописное общество портовой таверны из той же, милой своим восторгом простора, поэмы.

Это — период, когда художник играет на «волшебной скрипке» и внушает себе мысль, что лишь упадет смычок из усталой руки, как накинутся на него выжидающие перерыва мелодии голодные волки. Но скрипач, влюбленный в свою скрипку, играет, не уставая; неустанный бродяга — не паломником, по обету, а простым охотником из любви к бродяжничеству — пробирается по дебрям и зарослям, выслеживая пестрых зверей «Ада-

мова Сна» и меж делом и грезой посматривая по сторонам, не сверкнет ли из чащи волшебный папоротник, или же и в самом деле прав глупый «попугай с Антильских островов», который, насмотревшись на злых сов «в квадратной келье мага» пришел к философскому залючению, что «тайна — некрасива?..» [8]

Порою, как смутный призыв, поэту снится Реальность истинная — res intima rerum * — в далеких, далеких странах — быть может, на озере Чад, где так «много чудесного видит земля», пахнущая «немыслимыми травами», когда на закате дивный жираф прячется в свой мраморный грот, — странах, где, быть может, небо и вправду с землею сходится, — куда залететь стоит даже под заманчивой угрозой разделить участь того «Орла», что окаменел, перелетев за грань, в великолепной логике междупланетного эфира. Но дилемма сознания остается в прежней силе: кто прав — романтик Орел или эстет Попугай?.. И, конечно, еще не знает в этот период поэт, что ни по морским тропам, ни по воздушным стезям не достигнешь лестницы Иакова, подножье которой упирается в самое глубокое подземелье самого близкого к нам лабиринта [9].

В ожидании чудес реального мира, Н. Гумилев ладью за ладьей, «трирему» за «триремой» снастит и снаряжает для своих завоевательных плаваний и, совершив набег на новый остров, возвращается с отборной добычей. Чего, чего не собрал он в кладовой своих парнасских «трофеев»!.. Книга содержит и раньше (Париж, 1908) появившиеся «Романтические цветы», где есть такое значительное стихотворение, как рассказ о восточном корабле, привозящем в Каир заразу. И замечательно, что в этих «Цветах» влияние Брюсова менее, быть может, ощутительно, чем в более поздних и зрелых произведениях, где ученик опять и со всею энергией обращается к изучению творения учителя, как бы мечтая соревноваться с ним в блеске неустанно совершенствуемой формы, постепенно очищаемой от погрешностей языка и ошибок вкуса.

Поистине из стольких схваток и приключений вышел с честью юный оруженосец, которого рыцарь посылал на ответственные и самостоятельные предприятия, что кажется заслужившим принять от него ритуальный удар мечом по плечу, обязывающий к началу нового и уже независимого служения.

Романтически-мечтательный период ученичества Н. Гумилева характеризуется решительным преобладанием в его поэзии эпического элемента над лирическим. Это естественно: где ему и

---

* самое сокровенное из вещей, тайна мира *(лат.) (ред.)*.

найти собственное переживание, если оно растворяется в сновидении, если фея снова начинает прясть из кудели душевного опыта лунные нити, а другая фея — фея-Сказка — ткать из нитей узорную ткань вымысла?

Отсюда — стесненность поэтического диапазона и граничащая подчас с наивным непониманием неотзывчивость нашего автора на все, что лежит вне пределов его грезы, — его несходство с поэтом—эхо, нормой поэта по правому идеалу Пушкина [10]. Неотзывчивость — и охорашивающаяся, обдуманно-позирующая, торжественно-замедленная, напыщенно-ватная однозвучность, отсутствие быстроты, непосредственности, живой подвижности, живой реакции на многообразие живой жизни... Между тем в лирической энергии недостатка нет: она движет и волнует каждую строфу, под каждым образом бьется живое сердце.

Прогноза вытекает из вышесказанного: когда действительный, страданьем и любовью купленный опыт души разорвет завесы, еще обволакивающие перед взором поэта сущую реальность мира, тогда разделятся в нем «суша и вода», тогда его лирический эпос станет объективным эпосом, и чистою лирикой — его скрытый лиризм, — тогда впервые будет он принадлежать жизни...

Е. ЯНТАРЕВ

Н. Гумилев. Жемчуга.

Стихи. Кн-во «Скорпион» М., 1910. Ц. 1 р. 50 к.

Есть поэты и стихи, о которых трудно спорить,— так, очевидна их ненужность и ничтожность. И о таких поэтах очень трудно высказаться. В самом деле, что можно сказать о Гумилеве? Все, что есть ходячего, захватанного, стократно пережеванного в приемах современного стиходелания; все г. Гумилевым с рабской добросовестностью использовано. Раз навсегда решив, что нет пророка кроме Брюсова, г. Гумилев с самодовольной упоенностью, достойной лучшего применения, слепо идет за ним. И то, что у Брюсова поистине прекрасно и величаво, под резцом Гумилева делается смешным, ничтожным и жалким. Есть прекрасная поэма у Брюсова «Раб», г. Гумилев пишет «Царицу»: «Твой лоб в кудрях отлива бронзы, как сталь глаза твои остры. Тебе задумчивые бонзы в Тибете ставили костры. Когда Тимур в унылой злобе народы бросил к их мете, тебя несли в пустынях Гоби на боевом его щите»... Какое ухо не услышит вопля «бонз», когда Гумилев тащил их для рифмы «бронзы»? И хоть Брюсов не брал патента на слово «мета», все же оно, бесспорно, принадлежит ему... У В. Брюсова есть изысканная «нарочитость» рифмы. Большой поэт кокетничает ими, показывая не испорченность своих приемов, г. Гумилев пытается делать то же — и кто не разразится хохотом, прочитав всерьез написанное четверостишие:

Мне суждено одну *тоску нести,*
Где дед раскладывал пасьянс,
И где влюблялись *тетки с юности*
И танцевали контраданс[1].

С. АУСЛЕНДЕР

Н. Гумилев. Жемчуга.

Книга стихов. Изд. «Скорпион».
Москва, 1910, с. 167. Ц. 1 р. 50 к.

Посвящая свою книгу Валерию Брюсову, Гумилев называет его «учителем». И это не только поза почтительности перед величайшим из современников, нашим поэтом. С горделивой радостью несет звание «ученика» Гумилев, требуя и от других («Письма о русской поэзии», «Аполлон») отношения к мастерству строгого и серьезного.

В опасные битвы приходилось вступать первым поэтам-модернистам, приходилось отказываться от всякой связи со старым, чтобы тверже и яснее выявить новое. Но в настоящее время, когда многое уже достигнуто, когда внешние победы выдвигают новые опасности: опасность успокоения (в тысячный раз повторяют готовые клише десятки поэтов-подражателей), или опасность бесформенных порывов, фальшивого горения (стремление гореть во что бы то ни стало многих уже погубило, далеко не бездарных поэтов), все это — новый лозунг спокойного и взыскательного ученичества делает единственно спасительным.

Не изменить ни одному слову великих, тайных заветов; долгой, упорной работой добиться твердости и верности руки, чтобы каждый удар шпаги был не только проявлением природной смелости и ловкости, но и сложным, благородным искусством, — таковы законы рыцарства, когда оно становится *великим цехом*.

С сознательной настойчивостью учится Гумилев, не внешне подрастая, а проникая в тайну творчества поэта, избранного им себе в учителя.

Опровергая ходячие упреки в мертвенном академизме, который будто бы заедает души тех молодых поэтов, которые полагают, что мало одной талантливости, одного порыва, что совершен-

ство формы не менее важно, чем значительность содержания, опровергая эти упреки, продиктованные часто просто самоуверенной невежественностью, книга Гумилева не является упражнениями в стихосложении талантливого и прилежного ученика. «Жемчуга» — уже книга поэта.

Юношеское целомудрие, скромность ученика, быть может, не всегда позволяют Гумилеву быть вполне свободным, все последние тайны души отдавать своим строкам.

Этот молодой рыцарь является на турнир еще с лицом, закрытым забралом.

Поэтому-то так старательно каждую мысль, каждое переживание окутывает он точными описаниями пыльных картин веков прошедших, стран далеких, фантастических, к которым постоянно влечется его воображение романтика. Поэтому-то в поэзии Гумилева так резко звучат лирические признания поэта и почти каждое стихотворение представляет как бы маленькую поэму, в которой с брюсовской четкостью и строгой логичностью ведется стройное повествование.

Но не мертвы все эти прихотливые фигуры: Адама, Дон Жуана, Семирамиды. Холодный мрамор одухотворен ваятелем. Душу современного поэта почувствует внимательный читатель, по осторожным намекам угадает лицо рыцаря, хотя и скрытое медью забрала.

Печальным и суровым даже в нежности представляется этот рыцарь. Любовь для него не награда за подвиг, а новый подвиг, новый смертельный поединок.

Это было не раз, это будет не раз
В нашей битве, глухой и упорной:
Как всегда, от меня ты теперь отреклась,
Завтра, знаю, вернешься покорной.

Но зато не дивись, мой враждующий друг,
Враг мой, схваченный темной любовью,
Если стоны любви будут стонами мук,
Поцелуи — окрашены кровью [1].

В этом коротеньком стихотворении, кажется, единственный раз приподнимает рыцарь на минуту забрало и потом опять в путь, через все столетия, через все страны в разных масках, разных одеждах, но всегда с той же жестокой безнадежностью. Недаром даже веселое, разгульное «Путешествие в Китай» кончается неожиданной строкой: «Только в Китае мы якорь бросим, хоть на пути и встретим смерть!»

Может быть, этот образ — только юношеские мечтания, может быть, влияние Брюсова, которого так часто привлекают темы «жестоких людей», сказалось в самом сознании его, но такова воля поэта и, благодаря ей, «Жемчуга» приобретают целостность и стройность единого центрального замысла, который должен быть у всякой истинной книги поэта.

Л. Н. ВОЙТОЛОВСКИЙ

Парнасские трофеи

(отрывок)

I

Все решительно таинства постиг, очевидно, Н. Гумилев. Маги, кудесники и чародеи, зелья и наговоры, «немыслимые травы» и «нездешние слова» так и кишат в его стихах. Одному лишь таинству он не сумел научиться — таинству неподдельной поэзии.

Юный маг в пурпуровом хитоне
Говорил нездешние слова,
Перед ней, царицей беззаконий,
Расточал рубины волшебства[1].

Его маги то и дело швыряют пригоршнями рубины, бриллианты и изумруды. Вся книга стихов так и названа «Жемчугами», которые разделены Н. Гумилевым на три сорта: «жемчуг черный», «жемчуг серый» и «жемчуг розовый». Одним словом, с виду совсем как у настоящих венценосных поэтов. Я старательно присмотрелся к этим «сокровищам немыслимых созданий», как называет их автор (с. 151) *[2], и должен с прискорбием засвидетельствовать, что эти камни — фальшивые.

Да и откуда им взяться — настоящим жемчужинам? Жемчуг, как известно, добывают на глубине, а у Гумилева все плоско, однозвучно, медлительно, вяло и докучно, как осенние капли. Все темы его поражают своим внутренним холодом и тупым равнодушием к жизни: «Андрогин», «Кенгуру», «Северный раджа», «Маг в пурпуровом хитоне», «Там, где похоронен старый маг»,

---

* Здесь и далее №№ страниц проставлены автором по изд. Ж. 1910 *(ред.)*.

«Император Каракалла», «Колдунья», «Воин Агамемнона», «Сон Адама», «Попугай» и т. п. Какие-то сонные мечты о чьих-то неведомых приключениях, рассказанных чужими словами и одетых в заимствованные образы и заимствованные размеры.

Свои «Жемчуга» он преподносит в дар «моему учителю Валерию Брюсову», и это дает возможность его друзьям сразу наговорить ему кучу комплиментов, занося этого вылощенного версификатора в одну компанию с большим художником слова. Но совершенно напрасно кричат они о «талисмане, тайно врученном ученику» [3]. Не менее ревностно подражает Гумилев и Верлену, натираясь старинной пылью, которая таким поэтическим облаком обволакивает верленовское средневековье. И Блоку, и Гейне, и всем представителям новейшей французской антологии. Вообще, надо отдать справедливость Гумилеву: он очень внимательный читатель всех поэтов и никогда не пропустит случая позаимствовать. У одного берет он сравнение:

Луна плывет, как круглый щит,

повторяя, таким образом, известную строфу из тургеневской «песни торжествующей любви»:

Месяц встал, как круглый щит... (с. 7) [4].

У другого заимствует тему и настроение:

Мне снилось: мы умерли оба... (с. 105)

или:

На площади людной царица поставила ложе,
Суровых врагов ожидала царица нагою... (с. 33) [5],

повторяя в первом случае Гейне, а во втором — Сологуба.

У Блока копирует он его излюбленные размеры:

Вот парк с пустынными опушками
. . . .
Перекликаться любит выпь... (с. 71) [6].

У Пушкина сдирает отдельные выражения: «двурогий месяц» (с. 50), «кот ученый» (с. 112) и др. У Саши Черного заимствует построение целых строф:

Хорошо по докам порта
И слоняться, и лежать,
И с солдатами из форта
Ночью драки затевать [7].

И т. д. Но, конечно, всего больше и смелее — на правах ученика — берет он у Брюсова. Отсюда черпает он и мысли, и темы, и размеры, и все технические приемы. Но там, где Брюсов поражает своей классической строгостью и величавой формой, Гумилев — напыщен и вылощен. Где скупо замкнут, но лирически-грациозен учитель, там ученик его — неотзывчив, деревянен и апатичен. Где у Брюсова гармоническое движение образов, там у кописта его шуршат картонные маски, напяленные равнодушной рукой. Всюду, где Гумилев обнаруживает свое собственное лицо, в глаза бросается множество прозаизмов, тяжеловесных эпитетов, избитых фраз и эстетических несообразностей. Таковы: «угрожающее море», «чудовищное горе», «наводящие ужас зрачки», «скудость земли», «свирепые гвозди», «презренные плоды», «сонеты-бриллианты», «се — царь» и т. п. [8] Таковы целые строфы, бесконечно-напыщенные, позирующие и вздорные:

Мне сразу в очи хлынет мгла
. . . .
И возоплю пред неизвестным... (с. 8) [9].

И оттого, несмотря на множество поэтических образцов, которые носятся перед глазами у Гумилева, его стихи так нудно-однообразны, так неподвижны и патетически-анемичны. За исключением небольшой серии — «Капитаны» и двух-трех стихотворений из других отделов («Маркиз де Карабас», «Воин Агамемнона», «Театр»), поэзия его вся лишена движения и представляет собою стилистическое кладбище. По-видимому, он и сам чувствует это и прибегает к странному приему для оживления своих мертвых строф: он населяет их хищными птицами и хищными зверями. Почти нет ни одного стихотворения, в котором не было бы нескольких представителей четвероногого или пернатого царства. Так, на с. 1 — фигурируют бешеные волки, на с. 3 — пантеры, на с. 6 — пес и дикий бык, на с. 11 — «жадные волки», на с. 12 — бешеные собаки, на с. 16 — опять пантеры, на с. 18 — слон, лев, обезьяна и волк, на с. 21 — тигр, барс и волк, на 22 — коршун, на 25 — дракон. Перекидываю с<траниц> 20 и смотрю наугад: на с. 45 — тигрица, на 49 — коршун, на 52 — слон и тигры, на 53 — волки. Снова пропускаю стр<аниц> 50 и вижу: на с. 101 — медведица и бешеный пес, на 104 — дикий конь, змей, россомаха и медведь, на 106 — выпь, на 111 — хорек, заяц, сороки, на 117 — «рыжие тюлени», на 127 — гиены. Беру, наконец, с конца, и там все то же: на 153 и 154 — один жираф, два носорога, буйвол и стая обезьян, на 157 — верблюд, на 160 — удавы, на 164 — псы и на 165 — вороны и сокол.

В общем, по произведенному мною утомительному, но полезному подсчету, на страницах «Жемчугов» г. Гумилева фигурируют 6 стай здоровых собак и 2 стаи бешеных, одна стая бешеных волков, несколько волков-одиночек, 4 буйвола, 8 пантер (не считая двух, нарисованных на обложке), 3 слона, 4 кондора, несколько «рыжих тюленей», 5 барсов, 1 верблюд, 1 носорог, 2 антилопы, лань, фламинго, 10 павлинов, 4 попугая (из них один — антильский), несколько мустангов, медведь с медведицей, дракон, 3 тигра, россомаха и множество мелкой пернатой твари.

Полагаю, что при таком неисчерпаемом обилии всех представителей животного царства, книге стихов г. Гумилева правильнее было бы именоваться не «Жемчуга», а «Зверинец», бояться которого, конечно, не следует, ибо и звери, и птицы — все, от пантеры до последней пичужки — сделаны автором из раскрашенного картона. И это, по-моему, безопаснее. Ибо за поддельных зверей и ответственности никакой не несешь. Совсем не то, что за фальшивые камни, особенно если питаешь тенденцию выдать их за настоящие жемчуга. <...>

РОСМЕР

Жемчуга Гумилева

Наши отцы и деды презирали пышную внешность версификации, но это имело хорошие стороны: в примелькавшихся одеждах терялось обычное и тусклое, душевно большое умело себя выкричать.

Наше время воскресило культ формы. Ставшее банальным наследие недавней старины предано насмешке, властителями опять возглашены гении давнего прошлого. Бесконечно изощрены рифмы и размеры. Пишутся специальные исследования о лирическом ритме.

Что же открылось на этих новых путях? За яркостью формы — пустота души, которой нечего сказать. За пестрыми обложками стихотворных сборников — вялость и бедность, бескровная изысканность, утонченность без тонкости.

За пестрой обложкой книги Н. Гумилева больше 150 страниц стихов. Здесь и античность, и средневековье, и Азия, и Африка, и раджи, и маги, и маркизы, и конквистадоры и больше 60 разных зоологических названий, — нет только биения живого сердца. Здесь все необычайно: тропический полдень — полярный холод — легенда — сказка, но увы! это внешняя необычайность. Под каждой расцвеченной личиной — слишком обычное лицо равнодушного эстета. Кажется, вот сейчас оживится, зажжется, явит душу это лицо (иные страницы «Жемчугов» будят эту надежду: — «Орел», «Сон Адама» в конце), вот грандиозная сказка «Карабас», но уже на следующей странице:

Что же тоска нам сердце гложет?
Что же пытаем бытие?
Лучшая девушка дать не может
Больше того, что есть у нее[1].

Здесь и вялость, и дерзкая развязность. Ученик бесстрастного Брюсова, Гумилев умеет улыбаться, но у него неприятная и не-

чистая улыбка. Гумилев пишет балладу о Христе [2], одно из своих стихотворений он кончает: «потому, что я люблю тебя, Господи» [3], но мы не верим его религиозности. Если бы это была правда, он бы не мог написать «все мы смешные актеры в театре Господа Бога», «Дева Мария довольна, смотрит склоняясь в либретто» (с. 37) *[4]. Не стал бы щеголять ребяческим демонизмом (Адам. Портрет мужчины).

И разве не характерно, что в книге молодого поэта почти нет любовных мотивов, а если есть — это и холодно, и не просто, и не свое. Тютчев сказал о любви вещие слова: «и роковое их слиянье, и поединок роковой». Тема «поединка» у Брюсова и исчерпана и искажена, а на пути от Брюсова к Гумилеву роковой поединок выродился в какой-то английский бокс. И когда читаем у Гумилева, что «стоны любви будут стонами мук, поцелуи — окрашены (!) кровью» [5] — это нас уже не трогает. А все-таки один женский образ из «Жемчугов» должен запомниться! Это образ девушки, к которой ласкается кенгуру, и которая в конце стихотворения восклицает:

Я хочу к кому-нибудь ласкаться,
Как ко мне ласкался кенгуру! (с. 34) [6]

Быть может эти строки — лучший образец того зоологического направления, которое приняла любовная лирика современности.

Целый отдел книги посвящен смерти. Но читаем: «И будет страшен труп забытый, как пес, раздавленный быком», — и нам не очень страшно. А в том месте, где умирающий слушает треск собственных костей (с. 6), становится даже весело [7].

Впрочем, зачем Гумилеву любовь и смерть? Темы его и так неисчерпаемы. Из тысячелетий мировой истории затронуто едва несколько столетий. Почти не использована Австралия. Многие животные породы не упомянуты ни разу.

А ведь не под тропиками и не у полюсов, а в любом уголке нашей родины любят, молятся, гибнут и тянутся к свету людские души. Но что знает об этом Гумилев?

Хуже всего, что пустота содержания в «Жемчугах» скрыта нарядной тканью не безукоризненной ценности, и золото его убора — часто фальшивое золото.

Наряду с ловко придуманными рифмами (Гектор — нектар, былое — алоэ, флейте — налейте) и недурными ассонансами

---

* Страницы проставлены автором статьи по первому изданию «Жемчугов» *(ред.)*.

встречаются ассонансы совершенно безвкусные (юности — тоску нести)[8]. Очень слаба музыкальная сторона стихов, нагромождение согласных делает их подчас непроизносимыми (обовьет, как тканью, уходишь в славе, загорелось в сдвинутых бровях)[9]. Иные строчки памятны своим комизмом («На руке моей перчатка, и ее я не сниму». «Музы! в сонете-бриллианте странную тайну отметьте, спойте мне песню о Данте и Габриэле Росетти». «Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя». «Ты плачешь? послушай: далеко на озере Чад изысканный бродит жираф»)[10]. Лучшая характеристика поэзии Гумилева в четырех строках его стихов:

У нас, как точеные руки,
Красивы у нас имена,
Но мертвой, мучительной скуке
Душа навсегда отдана[11].

Б. КРЕМНЕВ

Н. Гумилев. Жемчуга.

Стихи. М. 1910. Кн-во «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к.

Иные мэтры влияют на судьбу молодых поэтов своим непосредственным вдохновением, обаянием своего лиризма; они как бы тайно вручают своим ученикам талисман, чарующий сердце. Иные мэтры создают школы, открывая последователям особый художественный метод, технику, систему... Таинственное влияние первых иногда значительно, но не всегда плодотворно; влияние вторых не всегда значительно, но зато почти всегда полезно, как полезна деятельность старого и умного педагога. К этим последним относится Валерий Брюсов, который сумел научить своих последователей изящной точности стиля и крепкому и тугому ямбическому стиху, которому он сам учился у Пушкина и Баратынского.

Среди учеников Брюсова выделяется даровитый Н. Гумилев. Он не хуже мэтра умеет пользоваться сокровищами пушкинской речи и украшать свой стих жемчугами метафор во вкусе изысканного парнасца. Если стих Гумилева не мелодичен и не певуч, как скрипка, зато в нем есть ясная звучность трубы герольда, воина и охотника. Гумилев редко пользуется аллитерацией и внутренней рифмой, зато он умеет придать стиху гибкость и желанное напряжение, окрыляя его там, где надо, и эонической строкой.

И меч сверкнет, и кто-то вскрикнет,
Кого-то примет тишина,
Когда усталая поникнет
У заалевшего окна [1].

Природа и форма стихов молодого поэта соответствует темам и мотивам его творчества. Гумилев не умеет петь свирелью о любви печальной и увядающей, о тайной боли сердца или об ужасе

ночного хаоса: поэт всегда увлечен мечтами рыцаря или капитана, «открывателя новых земель»...

К искателям приключений обращен взор поэта:

И все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет.
Кому опостылели страны отцов,
Кто дерзко хохочет, насмешливо свищет,
Внимая заветам седых мудрецов!
Как странно, как сладко входить в ваши грезы,
Заветные ваши шептать имена
И вдруг догадаться, какие наркозы
Когда-то рождала для вас глубина! [2]

В стихах Гумилева есть прелесть романтизма, но не того романтизма, которым чарует нас Новалис или Блок с их магической влюбленностью в Прекрасную Даму, а того молодого, воинствующего, бряцающего романтизма, который зовет нас в страны, «где дробясь, пылают блики солнца».

В. Л. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ

Н. Гумилев. Жемчуга.

Стихи. Обложка работы Д. Кардовского.
Кн-во «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к.

Свои «Жемчуга» поэт Н. Гумилев посвящает своему *учителю* Валерию Брюсову, но смело он мог бы ее посвятить и многим другим — и Г. Гейне, и К. Бальмонту, и французским лирикам. У безглазой музы поэта хорошая память. Она плохо видит, но она хорошо запоминает. Размеры брюсовские, выражения бальмонтовские, грустная усмешка гейневская, экзотизм французский — у него, как у Лермонтова, «ласкает быстрый Тибр *ступени* гордо розовеющих дворцов» [1], у него даже «усмехающиеся пни» [2], как у К. Гамсуна. Как и у Бальмонта, у Н. Гумилева рощи «полны мандрагорами» [3].

«Помню волка. С нами в мире
Вместе бродил он, вместе спал,
Вечером я играл на лире,
А он тихонько подвывал» [4].

Эти строки напоминают нам чудесного «Фейного волка» из Фейных сказок, который говорит: «Подвываю и пою». Этому волку подвывает и волк Н. Гумилева. Слова «Волшебной скрипки» взяты у К. Бальмонта из его прекрасного перевода стихотворения Эдгара Поэ «Колокольчики и колокола». «Неоромантическая сказка», «Маэстро», «Театр» напоминают нам манеру и размер Г. Гейне, а рассказ о том, как «Звуки легкие оркестра... к золотым сбегали рыбкам, что плескались там в бассейне» [5], конечно, напоминает нам одно из лучших стихотворений русской поэзии, стихотворение К. Бальмонта «Золотая рыбка».

«Помпей у пиратов», «Варвары», «Возвращение Одиссея», «Воин Агамемнон», «Основатели» — написаны в стиле Валерия Брюсова с его словечками «становища», «безлюдья».

Строки

«Умер водитель народов Атрид
Я же ничтожный живу» —

конечно, соперничают по красоте с известными строками Гомера. Только там речь идет о Патрокле и о презрительном Терсите [6].

Есть у поэта Н. Гумилева стихотворение «Читатель книг», где он рассказывает, как любит «неутомимо плыть ручьями строк, в проливы глав вступать нетерпеливо»... Когда такой читатель книг становится писателем и продолжает «плыть *ручьями* строк», журчащими в книгах его «учителей», он легко может захлебнуться даже и в ручье.

У Н. Гумилева большое тяготение к Востоку, он любит придумать «что-нибудь этакое экзотическое», он любит «небывалые плоды», «нездешние слова». У Алексея Толстого один из его помещиков уехал из своего медвежьего угла в Африку и оттуда прислал своему дядюшке Мишухе Налимову банку с живым крокодилом. В поэзии Н. Гумилева, как в банке симбирского помещика, плавает «темно-изумрудный крокодил» [7]. Впрочем, тут целый зверинец: «Изысканный бродит жираф». Встречаются «свирепые пантеры», слоны, львы, обезьяны, какаду, «перья страуса».

Только все это не живое, все это декорация и обстановочка и от картонных львов пахнет типографской краской, а не Востоком.

В книге Н. Гумилева «Жемчуга» на обложке — восточный человек, пантеры, бесконечные нити жемчуга, в отделах вы найдете черный жемчуг, серый, розовый, но не ищите жемчужных стихов и «жемчужных зерен» в этой... книге. В этой «изысканной» книге на каждом шагу попадаются выражения, изумляющие своей безвкусицей. Примеров сколько угодно. Вот вам несколько наудачу:

«Я попугай с Антильских островов,
Но я живу в квадратной келье мага,
Вокруг реторты, глобусы, бумага,
И *кашель старика,* и бой часов» [8].

Полагаю, что комментарии излишни!

В другом стихотворении вы встречаете строки: «Будет счастье в самом крикливом какаду»... [9] Неизменны эти попугаи и крикливые какаду! Вызывает веселый смех страшное описание «лесного пожара»:

«Вон несется слон-пустынник,
Лев стремительно бежит,
Обезьяна держит финик
И пронзительно визжит»... [10]

Какой ужас!

Фигура Дон-Жуана, мечта которого «надменна и проста»:

Схватить весло, поставить *ногу в стремя*
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста;
А в старости принять завет Христа
— Потупить взор, посыпать пеплом *темя*...

Дон-Жуан Н. Гумилева «не имел от женщины детей и никогда не звал мужчину братом». И все-таки смешон этот «мужчина», посыпающий пеплом «темя», смешон не менее обезьяны, которая «держит финик».

Смешны и рифмы Н. Гумилева — эти «крикливые какаду», и эти «пронзительно визжащие обезьяны». Недаром же поэт так любит «нездешние» слова: «*возоплю*» (с. 8), «*возопить*» (с. 16). Его рифмы изысканные, визгливые, вопиющие, коробят вас. Такая безвкусица — все эти «ловчий» и «ловче», «о небе ли» и «мебели», «бок-о-бок» и «робок», «назад вы» и «клятвы», «тоску нести» и «юности», «в омуте» и «к дому те», «бичем» и «смерчем», «встретим даль мы» и «у пальмы» [11]. Этими «своими» рифмами вознаграждают бедного читателя за ручьи чужих строк. Эти рифмы дополняют «узорные сады» души поэта и его «необъятные» сны... Эти рифмы оглушают вас «медной музыкой фанфар» и «грохотом рогов», «звоном» «бубнов и литавр» (с. 9) [12].

Лучше других стихотворений в этой книге, крикливой, нарумяненной и надушенной, пьесы: «Покорность», «Свиданье», «Японской артистке», «Волшебная скрипка», «В мой мозг», «Императору», «Каракалла»... Здесь все-таки кой-где чувствуется искренность, без которой поэзии нет. Н. Гумилев хочет писать стихи-сказки, у него встречаются красивые образы, но у него нет *своей* сказки. Над его поэзией тяготеют, как проклятье, слова Верлена: «Все прочее — литература!». Поэзия Н. Гумилева — это «литература», но при этом литература, в которой хромает грамматика. Конечно, бог поэтов Аполлон простит все прегрешения Н. Гумилеву: ведь он пока — «ученик»! [13]

В. Я. БРЮСОВ

Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911—1912 гг.)

(отрывок)

Минувшая зима была в области нашей поэзии (как сказал, если не ошибаюсь, С. Городецкий) «урожайной». Почти все сколько-нибудь видные наши поэты издали по новому сборнику стихов; некоторые, стихи которых обращали на себя внимание в периодических изданиях, выступили с своей первой книгой; среди дебютантов оказалось несколько, которых нельзя обойти молчанием. В то же время значительное оживление замечалось в самой группировке поэтов. В Петербурге возникло если не две новых поэтических школы, то — две новых поэтических организации; кружок усердно шумящих и заставляющих о себе говорить «эгофутуристов» и «Цех поэтов», сообщество молодых писателей, среди которых некоторые не лишены дарования, под руководством двух своих «синдиков» — Н. Гумилева и С. Городецкого. Другие пытались группироваться вокруг определенных журналов, альманахов и т. п. <...>

...Известное движение вперед есть в новом (третьем или, точнее, четвертом) сборнике стихов Н. Гумилева «Чужое небо» *. По-прежнему холодные, но всегда продуманные стихи Н. Гумилева оставляют впечатление работ художника одаренного, любящего свое искусство, знакомого со всеми тайнами его техники. Н. Гумилев не учитель, не проповедник; значение его стихов гораздо больше в том, как он говорит, нежели в том, что он говорит. Надо любить самый стих, самое искусство слова, чтобы полюбить поэзию Н. Гумилева. Но так как он мыслит, много читал, много видел, то в его стихах есть также интересные мысли,

---

* Н. Гумилев. «Чужое небо». Третья книга стихов. Издание «Аполлона». СПб., 1912 г. Стр. 124. Ц. 1 р. *(прим. авт.)*.

заслуживающие внимания наблюдения над жизнью и над психологией. В «Чужом небе» Н. Гумилев разрабатывает темы, которых он ранее не касался, пользуется, и умело, метрами, которыми раньше не писал: интересны его «Абиссинские песни», интересен психологический анализ настроений женщины, душа которой «открыта жадно лишь медной музыке стиха» [1], есть у него интересные, самобытные черты в картинах Востока... Гумилев пишет и будет писать прекрасные стихи: не будем спрашивать с него больше, чем он может нам дать...

Б. А. САДОВСКОЙ

Н. Гумилев. Чужое небо.

Третья книга стихов. Издание «Аполлона». СПб. 1912 г.

О «Чужом небе» Гумилева, как о книге поэзии, можно бы не говорить совсем, потому что ее автор — прежде всего *не поэт*. В стихах у него отсутствует совершенно магический трепет поэзии, веяние живого духа, того, что принято называть вдохновением, той неуловимой, таинственной силы, которая заставляет «листок, что иссох и свалился, золотом вечным гореть в песнопеньи», и одна дает писателю право называться поэтом.

Сами по себе стихотворения г. Гумилева не плохи: они хорошо сделаны и могут сойти за... почти поэзию. Вот в этом-то роковом *почти* и скрывается непереходимая пропасть между живой поэзией и мертвыми стихами г. Гумилева. Бриллианты Тэта[1] тоже почти настоящие: в виде рекламы, желающим предоставляется выбрать среди поддельных сокровищ один подлинный алмаз. Но в книге г. Гумилева не найти и одного бриллианта: сплошь стеклярус, подделанный подчас с изумительным мастерством. Г-н Гумилев легко и ловко фабрикует свои стихи: между ними нет ни превосходных, ни неудачных, — все на одном уровне, а это самый дурной знак, указывающий на полную безнадежность автора как поэта. По видимому, сам г. Гумилев вполне искренно считает себя «новым поэтом», своего рода Колумбом, «конквистадором», по собственному его определению. Но что такое конквистадор в поэзии, и как можно им быть? Не то же ли это, что в религии быть спортсменом? От Гомера и до наших дней все поэты пели и поют о том, что каждому из них с рождения открыто, о том, «что душу волнует, что сердце томит», о том, «пред чем язык немеет» — и поют лишь тогда, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется»[2]. Поэт никогда ничего не «ищет», а его самого находит Бог; отсюда выражение: поэт Божией милостью. И ни родные, ни «чужие небеса» не дадут «понять органа жизни глухонемому».

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И томный бред души, и трав неясный запах, [3] —

сказал Фет, и он же в юности говорил Полонскому: «к чему искать сюжета для стихов? Сюжеты эти на каждом шагу, — брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на забор, вот тебе и сюжет». «Ищут» лишь те, кому ничего не дано и с которых ничего не взыщется.

Между тем, все открытия г. Гумилева, искателя спокон века открытых Америк, сводятся исключительно к сочинению головоломных рифм, к подбору небывалых созвучий. Теперь подобными фокусами даже гимназистов не удивишь. У настоящих поэтов как-то совсем не замечается это присущее им богатство стиха, эта позолота на благословляющей чаше.

Вот образцы стихов г. Гумилева:

И там стоять я буду, *струны*
Щипля и в дерево стуча (?!)
Пока внезапно лоб твой юный
Не озарит в окне свеча. (с. 76)

Гиппопотам *с огромным брюхом*
Живет в Яванских тростниках,
Где в каждой яме стонут глухо
Чудовища, *как в страшных снах*. (с. 78)

Ну, почему б ему не стать
Адъюнктом в университете? (с. 114) [4].

Неужели это поэзия?

И недаром книга г. Гумилева называется «Чужое небо». В ней все чужое, все заимствованное, мертворожденное, высосанное из пальца. Чего только ни придумывает г. Гумилев, чтобы походить на поэта! Спазмами сочинительства он думает искупить роковое отсутствие вдохновения и таланта. У него, например, неверную одалиску собираются зашить в мешок и бросить в море, и пока об этом совещаются ее отец и муж, младшая сестра преступницы, тут же сидя, мечтательно завидует ей, потому только, что:

Так много, много, в глухих заливах
Лежит любовников других,
Сплетенных (?), томных и молчаливых...
Какое счастье быть средь них! (с. 20) [5].

Имена и названия, вроде Харрар, Аксум, Тигрэ, Габеш, Сенаар, Левант, Смирна пестрят на страницах «Чужого неба» [6]. В стихотворении «Баллада» (с. 44–45) г. Гумилев с упорством цирко-

вого жонглера ухитрился нанизать целых девять рифм (леди, победе, наследий, бреде, Андромеде, меди, снеди, камели, медведи), что, однако, не помешало ему поставить неверные ударения на словах «туфля» (с. 42) и «статуя» (с. 114).

Понятно, почему г. Гумилеву так любо все... «высокое и прекрасное», все экзотическое и высокопарно-скучное. При чтении длиннейшей поэмы его «Открытие Америки» вспоминается невольно лукавая строфа Фета:

У соседа ненароком
Я сказал ей слова три
О прекрасном, о высоком...
Скука — хоть умри!

Скука... Великий поэт ненавидел смертную скуку риторики, чуждой равно и поэзии, и жизни; современный же бездарный стихотворец все спасение находит только в риторике, потому что и жизни, и поэзии он одинаково чужд.

В. Я. БРЮСОВ

Новые течения в русской поэзии. Акмеизм

Футуризм — явление стихийное. История литературы — всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия, худо ли, хорошо ли, эти поэты ищут ему выражения. Таково историческое оправдание футуризма, быстро перекинувшегося из Италии и Франции и к нам, и в Германию, и даже в Англию. Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время, — тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово. Акмеизм, поскольку можно понять его замыслы и притязания, ничем в прошлом не подготовлен и ни в каком отношении к современности не стоит. Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых, которых ни в коем случае нельзя принять в нашей литературе за quantitѝ nѝgligeable*.

Весьма характерно, что футуристы засыпают читателей своими произведениями (пусть странными и нелепыми), но никак не могут точно определить (особенно наши, русские футуристы), к чему они стремятся. Теорию футуристов приходится выводить из их поэзии, подсказывать ее им со стороны. Акмеисты, напротив, начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе. Будущие акмеистические стихи должны писаться сообразно с заранее возвещенными правилами. Оценивая футуризм,

---

* малая величина *(фр.)*, здесь — пустое место.

можно было критиковать поэтические произведения; оценивая акмеизм, приходится разбирать теоретические рассуждения.

Футуристы, почти все, в русской литературе — homines novi *, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов. Акмеистов, тоже почти всех, мы знаем сравнительно давно, а главари этой «новой школы» насчитывают в прошлом уже по несколько книг, в которых ничего существенно нового не было. Еще несколько месяцев назад существовал только «Цех поэтов», группа молодых писателей, объединенных общей любовью к поэзии и общим издательством. Совершенно неожиданно они объявили себя объединенными также идейно и противопоставили себя всем другим течениям литературы. В январской книжке журнала «Аполлон» появились за подписью С. Городецкого и Н. Гумилева, бывших «синдиков» «Цеха», а теперь ставших maîtres ** новой школы, сразу две статьи, стремящиеся, с фанфарами, обосновать «акмеизм» или, по другому наименованию, «адамизм». Так была объявлена новая школа, фактически в литературе еще не существующая.

Статьи С. Городецкого и Н. Гумилева имеют две стороны: критику символизма как предшествовавшей школы поэзии, отжившей, по мнению авторов, свой век, и утверждение новых принципов, именно акмеизма. Критику надо признать очень слабой. С. Городецкий и Н. Гумилев, оба, несомненно, интересные и даровитые поэты, никогда не были хорошими теоретиками, и их нападки на символизм по-детски беспомощны. Видно, что они никогда не понимали сущности символизма и не знают, с какой стороны можно ему нанести чувствительные удары.

Статья г. Гумилева в тексте названа «Наследие символизма и акмеизм», а в оглавлении журнала — «Заветы символизма и акмеизм». Между этими двумя заглавиями есть разница: вопрос в том, принимают ли акмеисты «наследие» символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов [1], или знают только «заветы» символизма, к которым могут отнестись так или иначе, по своему вкусу. Правильнее, кажется, второе заглавие. Правда, в начале своей статьи г. Гумилев очень любезно относится к символизму, именует его «достойным отцом», заявляет, что «слава предков обязывает», и даже уверяет, что «высоко ценит символистов за то, что они указали на значение в искусстве символа». Однако все эти снисходительные похвалы оказываются в полном противо-

* новые люди *(лат.)*.

** мэтрами *(фр.)*.

речии с требованиями первого акмеиста. Он спешит заверить, что символизм выдвигал «на передний план чисто литературные задачи» (свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, «вознесенную превыше всего»), называет теорию соответствий (correspondances — Бодлера) — «пресловутой» и требует от поэтов «более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». Попутно говорится о любви к стихии света, разделяющей предметы, и о том, что нельзя приносить в жертву символу «прочие способы поэтического воздействия».

Мы не будем оспаривать старого упрека, давно делаемого символизму, будто он «выдвигал на передний план чисто литературные задачи», т. е. форму ставил выше содержания, — не будем потому, что самое название «символизм» опровергает это, и потому, что тогда пришлось бы много места посвятить выяснению отношения «формы» и «содержания» в искусстве (мы надеемся сделать это в одной из следующих статей). Обратимся прямо к самому существенному и спросим: как можно «высоко ценить» идею символа и в то же время говорить о каких-то «прочих способах поэтического воздействия»? Символ можно или принять как единственную подлинную сущность всякого художественного творчества, или не принять вовсе; никакого совместительства здесь быть не может. Символисты не «изобрели» символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство.

Весьма не мешает художнику думать об «отношениях между субъектом и объектом», но что же за новое философское открытие совершил г. Гумилев, если он предлагает держаться «более точного знания» этих отношений, чем то, которым располагали символисты? Можно было бы здесь, в скобках, заметить, что все поколение символистов, на Западе и у нас, было весьма не чуждо философской культуры: Малларме, первый провозгласивший идею символа, был гегелианец; у нас Андрей Белый ряд статей посвятил изложению и критике неокантианства; известны философские статьи Вяч. Иванова и т. д. Но дело в том, что как бы ни видоизменялись взгляды философов, надо полагать, — навсегда останется та элементарная истина, что объект никогда не будет познан субъектом иначе, как в своих отношениях к нему. По самому своему основному свойству, человеческий интеллект никогда не познает (предполагаемой) сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых остается неведомой. На этом-то основании символисты и утверж-

дали, что подлинное художественное творчество — всегда символично.

Бесконечное число раз цитировавшиеся стихи Гете говорят нам:

Alles Vergдngliche
Ist nur ein Gleichniss *.

Но если «все преходящее — только символ», т. е. только отображение неведомой нам сущности, то и всякое воплощение этого преходящего в искусстве может и должно быть только символом. Художественные создания постольку являются подлинными воплощениями бытия, т. е. подлинно художественными, поскольку они символичны. «Точное знание отношений между объектом и субъектом», о чем говорит г. Гумилев, в том и состоит для поэта, что он знает и чувствует, насколько «объект», по своей сущности, есть нечто большее, чем то, что в нем воспринимается нашим сознанием. Такое знание, такое чувствование и должен выразить художник в своих созданиях, и потому-то он должен быть символистом. Не о том же ли самом говорит нам такой, казалось бы, чуждый теории символизма, поэт, как А. Н. Майков, требуя, чтобы образ художника выступал —

прекрасный сам собой
И бесконечностью за ним лежащей дали [2].

Как же, спрашивается, может г. Гумилев, «высоко ценя» идею символа, в то же время искать «полной согласованности» с этим «способом поэтического воздействия» (как выражается автор) еще каких-то других «способов воздействия»? Какое наивное непонимание слов — ставить на одной плоскости символизм, основной принцип художественного творчества, и какие-то «прочие» способы поэтического воздействия! К чему же, в конце концов, они могут сводиться? — не к тому же ли исканию «свободного (или иного) стиха, более своеобразного и зыбкого, (новых) метафор» и т. под., т. е. всего, за что г. Гумилев жестоко осуждает символистов, будто бы «выдвигавших на передний план чисто литературные задачи»! Или символизм законен, и тогда он основное и единственное начало искусства, или должно от него отказаться, но нельзя символизмом «пользоваться между прочим».

Еще слабее критика г. Городецкого в его статье «Некоторые течения в современной русской поэзии». Автор, говоря о «катас-

---

* «Все преходящее — только символ» (*нем.*) — цитата из «Фауста» И.-В. Гете *(ред.)*.

трофе», будто бы пережитой символизмом, более последователен: он прямо отрицает значение символа для искусства. Однако те доводы, которыми г. Городецкий стремится ниспровергнуть идею символа в искусстве, вполне несостоятельны. «Метод приближения, — пишет он, — имеет большое значение в математике, но к искусству он неприложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente *. Искусство знает только квадраты, только круг...» Наивное это рассуждение показывает только то, что г. Городецкий не понимает элементарной геометрии. Удвоение числа сторон многоугольника, вписанного в круг, есть лишь метод нахождения *числового* выражения иррационального числа, а никак не способ «познать» свойства круга. Математика знает лишь *отношения* различных элементов круга между собой (например, окружности и диаметра). Искусство, если ему уже должно «познавать круг», может знать лишь отношения различных кругов к художнику и никогда не порывалось к странной задаче познать сущность «круга» или «квадрата». И метод пределов здесь вовсе ни при чем.

Но оставим критические упражнения акмеистов в стороне. Во всяком случае явно, что символизм, этот «достойный отец», им не нравится и что от его «наследия» они отказываются. Чем же намерены они заменить богатства символизма и какие новые пути указывают они поэзии? Здесь выступает та сторона акмеизма, которая дала повод его адептам именовать себя «адамистами». При этом, однако, оказывается, что их Адам существует одновременно и в далеком прошлом, и в будущем, — только не в настоящем.

Об Адаме будущем говорит г. Гумилев. Указав мимоходом, что «непознаваемое — непознаваемо» и что «ангелы, демоны, стихийные и прочие духи входят в состав материала художника», — он выставляет свое первое требование акмеисту: «ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его (вероятно, часа) приближение». Угадывать, чем будет следующий час, — занятие пророков и, как известно, «дело мудреное». До известной степени искусство всегда, задолго до проповеди акмеизма, в своих высших созданиях предвосхищало будущие переживания человечества, в силу того, что великие художники стояли выше своих современников, впереди их, уже видели то, что многим должно было открыться лишь значительно позже. Такое предвосхищение являлось следстви-

* художественное мышление *(лат.)*.

ем не того, что художники старались заглядывать в будущее, «угадывать его», а того, что будущее они переживали как свое настоящее. Но как можно такое угадывание возводить в правило, и как могут акмеисты требовать, чтобы все их приверженцы были непременно пророками? Как, наконец, позабыть мудрый совет Фета художнику:

Льни ты, хотя б к преходящему,
Трепетной негой манящему,
Лишь одному настоящему!
Им лишь одним дорожи! *

Об Адаме прошлом г. <Гумилев> говорит только намеком. Именно, он уверяет: «Как адамисты, мы немного лесные звери, и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению». Такое уверение несколько неожиданно звучит в устах г. Н. Гумилева, который пока заявил себя в своих стихах скорее как поэт излишней утонченности. Парнасец по самому духу своей поэзии, автор «Романтических цветов», в которых романтического было не слишком много, безукоризненных баллад и красивых сонетов, г. Гумилев к переживаниям «лесных зверей» пока проявлял только интерес эстета. Кроме того, призыв к первобытным переживаниям лесных зверей плохо вяжется с требованием «более точного знания отношений между объектом и субъектом» (что-то не звериное это дело!) и с заботами о «полной согласованности» всех «способов поэтического воздействия».

Естественнее тот же призыв слышать от г. Городецкого, которому в его первой книге «Ярь» действительно удалось передать в стихах переживания примитивные, первобытные. Развивая мысль г. Гумилева, г. Городецкий пишет, что «борьба между акмеизмом и символизмом» есть «борьба за землю». Символизм «заполнил мир соответствиями, обратил его в фантом, важный

---

* После рассуждений об угадывании следующего часа идет в статье г. Гумилева место, грамматически несколько темное, так что мы затрудняемся его критиковать. Сказав, что «наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать» и т. д., г. Гумилев заявляет: «Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь». Г-н Гумилев продолжает: «Здесь этика становится эстетикой... Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность». Где именно «здесь», нам остается не ясно. Если «здесь, где есть смерть», то, значит, вообще в мире, и вряд ли об этом стоило говорить в изложении программы акмеизма. Если же «здесь» означает — в акмеизме, остается непонятно, почему угадывание следующего часа «для нас» превратит индивидуализм в общественность.

лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов опять роза стала хороша сама по себе» и т. д. На привычном языке такое отношение художника к миру называется не «акмеизмом», а «наивным реализмом», и г. Городецкий, видимо, желает нас вернуть к теориям искусства, имевшим свой успех лет 50 тому назад. Чтобы спорить с ним, пришлось бы повторять доводы, давно прекрасно формулированные рядом мыслителей, писавших о искусстве, хотя бы Карлом Гроосом. Пришлось бы опять спрашивать: если роза хороша *сама по себе,* то не лучше ли поставить у себя на столе в стакане с водой живую розу, чем сочинять или читать стихи о ней?

Предугадывая неизбежное обвинение в наивном реализме, г. Городецкий уверяет, что акмеизм отличается от реализма «присутствием того химического синтеза, сплавляющего явления с поэтом, который сниться никакому реалисту не может». Такое уверение остается ничего не значащей «отговоркой», потому что так и не объяснено автором, о каком таком «химическом синтезе» он говорит. Никакой поэт, будь он по убеждениям реалист, символист или акмеист, и не может представить никакое явление иначе, как «сплавленное» с собой. Это зависит уже не от школы, а от той старой истины, что «мир есть мое представление». И как связывается у г. Городецкого проповедь такого субъективизма в поэзии с утверждением, что «роза хороша сама по себе» (значит, независимо «от химического синтеза, сплавляющего» и т. д.), — тоже остается неизвестно.

Изо всей проповеди акмеистов единственное место, представляющее некоторый намек на мысль, которая может быть плодотворна для поэзии, — это предложение г. Городецкого, чтобы «новый Адам» (т. е. поэт-адамист) не изменил своей задаче — «опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух» [3]. Нельзя отрицать, что непосредственное творчество истинного поэта, который сумел бы освободиться от всего, сделанного в искусстве до него, сумел бы стать «новым Адамом», могло бы быть значительным. Когда-то такую задачу ставили себе в живописи Сезанн и Гоген. Но оба они на осуществление этой задачи отдали десятки лет, ушли от людей, уединились в пустыне, обрели непосредственный взгляд на мир ценой долгих усилий, тяжелого искуса. Наши акмеисты, спешащие оповестить мир о нарождении новой школы, кажется, не думают повторить этот подвиг.

Кроме того, доверие к словам «новых Адамов» подрывается сообщаемым ими перечнем поэтов, которых они признают за сво-

их учителей. В нем названо четыре имени, четыре «краеугольных камня для здания акмеизма»: Шекспир, Рабле, Виллон и... Теофиль Готье. Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Рабле в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей poète impeccable *, в роли предводителя «лесных зверей», — какая ирония! И что бы ответил сам автор «Emaux et Camées» **, если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу «Адама», — только салонная причуда эстетов.

Мы были бы очень рады, если бы могли проверить свои выводы разбором поэтических произведений акмеизма. Но, повторяем, их нет. Г. Городецкий перечисляет ряд поэтов, которых выдает за акмеистов — М. Зенкевича, В. Нарбута, А. Ахматову, — поэтов, уже выступавших с отдельными сборниками стихов. В свое время мы разбирали эти стихи (на этих же страницах), но решительно никаких новых путей поэзии в них не нашли. Все трое не лишены дарования, и стихи г-жи Ахматовой весьма дороги нам своей особенной остротой. Но и по содержанию, и по форме своих стихов все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не быть простыми подражателями. То же самое надо сказать и о стихах, помещенных в журнальчике «Гиперборей» ***, который издавался в конце 1912 г. «при непосредственном участии С. Городецкого и Н. Гумилева» и который в своих критических заметках уже употреблял слова «акмеизм» и «адамизм». Есть в «Гиперборее» стихи г. Гумилева о Беато Анджелико [4], в духе стихотворных характеристик, ставших весьма обычными в нашей жизни после «Леонардо да Винчи» и «Микель-Анджело» Д. Мережковского; есть весьма прозаическое рассуждение в стихах на ту же тему г. Городецкого; есть грубо-реалистические стихотворения г. Зенкевича; есть певучие строфы г-жи Ахматовой; но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды «акмеис-

* непогрешимый поэт *(фр.) (ред.)*.

** «Эмали и Камеи» *(фр.) (ред.)*.

*** «Гиперборей». Ежемесячник стихов и критики. СПб., 1912 г., №№ 1—3 (октябрь—декабрь). Цена отд. № — 25 к. *(прим. авт.)*.

тов». Если г. Нарбут решается на смелое сравнение: «Луна, как голова, с которой кровавый скальп содрал закат» [5]; если г. Зенкевич описывает: «Средь нечистот голодная грызня собак паршивых» (стихотв. «Посаженный на кол»); если г-жа Ахматова рассказывает, как ее «томила ночь угарная», или уверяет: «Знаю, брата я ненавидела и сестру не предала» [6], — то можно ли в этом видеть попытку новых Адамов «опять назвать имена мира»?

Не нашли мы никакого акмеизма и в новой книге С. Городецкого «Ива» *. В книге есть прекрасные стихотворения (например, циклы «В пене девятого вала» и «Виринеи»), есть (и, к сожалению, немало) стихи плохие, есть, наконец, смелые (и вряд ли нужные) словообразования, как «кобылоптица», «свистоголос», «холодожара», но нет ни «нового химического синтеза», ни нового знания «отношений между объектом и субъектом», — ничего из того, что требует акмеизм. В «Иве» еще прежний С. Городецкий, поэт с прежними достоинствами своей поэзии, за которые мы его любим, и с прежними ее недостатками.

Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами и будут писать хорошие стихи. Но мы желали бы, чтобы они, все трое, скорее отказались от бесплодного притязания образовывать какую-то школу акмеизма. Их творчеству вряд ли могут быть полезны их сбивчивые теории, а для развития иных молодых поэтов проповедь акмеизма может быть и прямо вредна. Уже теперь г. Городецкий раздает в своей статье кружковские аттестаты чуть ли не на гениальность тем молодым поэтам, которые удовлетворяют его теориям, что, конечно, может соблазнить «малых сих». Писать же стихи, применяясь к заранее выработанной теории, притом столь неосновательной, как теория акмеизма, — злейшая опасность для молодых дарований.

Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма. Исчезнет самое имя его, как забылось, например, название «мистического анархизма», движения, изобретенного лет 6—7 тому назад г. Георгием Чулковым [7].

* *Сергей Городецкий*. «Ива». Пятая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб., 1913 г. Стр. 256. Ц. 2 р. *(прим. авт.)*.

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Преодолевшие символизм

ПОЭТЫ-СИМВОЛИСТЫ И ПОЭТЫ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Три поколения поэтов-символистов мы можем различить в истории поэтического искусства за последнюю четверть века и, соответственно этим поколениям, три волны символизма как чувства жизни, мировоззрения и как эстетической культуры. Мы обозначим эти поколения именами поэтов-зачинателей: первое — именами Константина Бальмонта и Валерия Брюсова, второе — именами Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока, третье — именем М. Кузмина. За каждым из вождей стоит целый ряд поэтов и писателей второстепенных, зараженных их новым и творческим восприятием жизни. В стороне останутся некоторые крупные предшественники современного литературного движения (Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус).

Для поэтов первого поколения (Бальмонта, Брюсова и их учеников) символизм был прежде всего освобождением от односторонней аскетической морали русской либеральной общественности. Из интеллигентского монастыря внезапно открылся выход в вольный и широкий мир: «Мир прекрасен! Человек свободен!» — так формулирует Вячеслав Иванов настроение первой эпохи символизма. Надо отдаться жизни и пережить ее до конца как можно более непосредственно, напряженно и ярко, вне разделений на добро и зло, на счастие и несчастие; в силе жизненного переживания заключается смысл и оправдание жизни:

Будем как солнце! Оно молодое,
В этом — завет красоты [1].

Будем гореть жизнью, будем принимать и благословлять жизнь и в радости и в горе, и во взлетах ее и в падениях. Но не только к внешней жизни относится это принимающее и благословляющее стремление: новая школа вводит в поэзию все глу-

бокое и богатое содержание отдельной души человеческой; в жизни человека все интересно и ценно, все достойно внимания, что пережито напряженно и ярко; живая личность поэта, обогащенная и углубленная, становится главной поэтической темой. Поэзия этой эпохи носит характер индивидуалистической лирики. Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве. Их влияние шло навстречу воздействию Фр. Ницше, а также других, тогда у нас впервые открытых поэтов — Ибсена, Д'Аннунцио, Пшибышевского [2].

Выступление второго поколения символистов (Вячеслава Иванова, Белого, Блока) относится к началу нового века (около 1900 г.). К этим поэтам наименование символистов приложимо в наиболее тесном и подлинном смысле. Богатство и полнота жизни, красота и яркость земного существования, к которым стремились их предшественники, открылись для них как проявление бесконечного. Присутствие бесконечного в переживании видоизменяет самый характер этого переживания. Мир таинствен и чудесен, во всем конечном чувствуется дыхание бесконечного, бесконечное — в мире и в душе человека. Символисты второго поколения — мистики. Их учителем является Владимир Соловьев, и как религиозный мыслитель, и как лирик; их соратниками в веках должны быть названы первые немецкие романтики.

Как всегда в истории поэзии, новое чувство, принесенное с собой поэтами-символистами, легло в основу новой эстетики и новых художественных форм. Углубление личности, утончение индивидуальных переживаний, развитие эмоциональности, а главное, внесение в поэзию мистического чувства — все это потребовало от поэта новых слов и новой техники словосочетания. Лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной. Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные. Как для мистического созерцания поэта земная жизнь открывала свой бесконечный смысл, так поэтические образы становились символами, живой плотью более углубленных значений. Они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне.

Представителем третьего поколения символистов мы назвали Кузмина. Кузмин — один из самых больших поэтов наших дней,

его роль в истории русской поэтической литературы последних лет до сих пор еще недостаточно оценена. Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден: смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Не надо подходить к жизни с преувеличенной, индивидуалистической требовательностью: тогда ломаются и искажаются взаимоотношения всех явлений. Мир поэзии Кузмина не искажен этим слишком субъективным, требовательным и страстным подходом; ровный, ласковый, радостный свет падает на все предметы этого мира, большие и маленькие:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья...
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля![3]

В этой детской мудрости Кузмина, преодолевшей хаос, оставленный за порогом искусства, и теперь свободно и радостно принимающей весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью, уже намечается путь к преодолению символизма. Для свободного и благостного взора художника оживают все точные и строгие формы мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след «аполлонийской» ясности. При этом Кузмин — большой и взыскательный художник слова. Его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина. Вообще возрождение пушкинской традиции, поэтическое «пушкинианство», сыграло большую роль в воспитании художественных вкусов молодого поколения поэтов. Там, где цель художественного стремления целого литературного поколения обозначается именем Пушкина, многие представители раннего символизма могут показаться недостаточно строгими и разборчивыми в словах.

В статье «О прекрасной ясности» Кузмин высказал целый ряд требований, которые несомненно оказали сильное воздействие на эстетические теории молодых поэтов, воспитанных под его вли-

янием: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и пленительнее первых. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и в особенности художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники». И вот, после религиозно-нравственного требования к душе поэта, развитие и обоснование требования эстетического: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — пре*красной ясности,* которую назвал бы я — *кларизмом*» [4].

Успех и влияние, которое имела в свое время «программная» статья Кузмина, уже сами по себе указывают на известный перелом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет. Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм. По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное. Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть «как все»; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир

лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания.

Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно постепенное обеднение эмоционального, лирического элемента. Там, где еще сохранилась богатая и разнообразная жизнь, она уже не выражается в непосредственной, из глубины идущей песенной форме, как нераздельное проявление целостной личности: переживания конкретны и определенны, отчетливы и раздельны. Исчезает в них и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть. Мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна. В художественном созерцании вещей человеческая личность поэта может потеряться до конца; во всяком случае она не нарушает граней художественной формы непосредственным и острым обнаружением своей эмпирической реальности. При всем том, как было сказано, словесные завоевания предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это прежде всего отношение к языку как к художественному произведению. Символисты выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментовки (т. е. звукового состава слов), строения и ритма образов с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя. Однако и здесь традиции эстетики символизма не только сохраняются, но и видоизменяются применительно к новому чувству жизни поэтов молодого поколения. Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичами пользуется ими сознательный и взыскательный художник. С исчезновением лирической напевности, песенного лада как непосредственного выражения эмоционального волнения, с проникновением в стихийность душевной жизни раздельности и сознательности рациональный элемент в словах и сочетаниях слов приобретает вновь большое значение; но теперь он рассматривается с художественной точки зрения, как составная часть художественного впечатления, и выступает уже в художественной форме не как маловы-

разительное, прозаическое рассуждение, а заостренным в виде законченной и выразительной эпиграммы. В этой последней особенности, как и в прежде указанных, есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII в., эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм.

Зимой 1912—1913 гг. несколько молодых поэтов сознательно отделились от символизма как литературной школы; не очень удачно они назвали свое новое направление туманным и невыразительным именем акмеизма. Вскоре после этого акмеистами был основан маленький стихотворный журнал и при нем издательство «Гиперборей» [5]. О философских и художественных причинах расхождений этой молодежи с символистами поведали миру акмеистические манифесты Н. Гумилева и С. Городецкого. В них прежде всего говорилось об изгнании из искусства мистицизма как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. «Русский символизм, — пишет Гумилев, — направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Между тем «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении нецеломудренны... Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое...». С изгнанием из поэзии мистики как ее исключительного содержания и непременной цели земной мир, многообразный и яркий, опять получает главное значение. Об этом говорит Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких “неприятий” мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий». Так же ясно отделяется для обоих поэтов эстетика символизма от поэтического учения новой школы. Для символистов слово было намеком и иносказанием; между словами, как между вещами, обозначились тайные соответствия, и все границы расплывались в общей литературно-лирической настроенности. Гумилев видит в этом влияние немецкой мистики: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов... новое течение... отдает решительное предпочте-

ние романскому духу перед германских». За сознательную разделенность слов, за графичность линий взамен музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков борется и Городецкий. «Метод приближения, — говорит он, — имеет большое значение в математике, но к искусству он неприложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente. Искусство знает только квадрат, только круг... Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться главным образом текучестью, усиливать ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах». Если символисты ссылались на поэтическое учение Бодлера о «соответствиях» («correspondances») и на слова Верлена «De la musique avant toute chose!.. Pas la couleur, rien que la nuance!» («Музыки прежде всего!.. Не надо красок, только оттенки!»), то Гумилев приводит слова любимого им поэта Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! —
Стих, мрамор иль металл[6].

Итак, вместо сложной, хаотической, уединенной личности — разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни — простой и точный психологический эмпиризм, — такова программа, объединяющая «гиперборейцев».

Еще весной 1912 г. вышел сборник стихов Анны Ахматовой «Вечер», который представляет первое серьезное достижение нового литературного направления. В том же году теоретик акмеизма, уже прежде известный Гумилев, во втором сборнике своих стихов («Чужое небо») обнаружил признаки художественной эволюции, уходящей все далее от заветов символизма. Такой же перелом мы можем проследить на первом сборнике О. Мандельштама («Камень»). Прошлой зимой те же поэты выпустили в свет по новой книжке (Ахматова — уже в 1914 г. — «Четки», 1-е издание). Имя Ахматовой сразу сделалось известным и любимым среди молодежи. В Мандельштаме и Гумилеве многие знатоки и ценители видят настоящих, значительных поэтов. Мы считаем, ввиду этого, что уже наступило время внимательнее вглядеться

в произведения этих представителей нового поэтического направления, оценить их достижения и сделать попытку объяснить особенности этого своеобразного художественного движения.

АННА АХМАТОВА

Поэзия Анны Ахматовой не исчерпывается теми немногими чертами, которые мы хотим отметить в ней: Ахматова — не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов; в ее творчестве есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня; есть и такие стороны в творчестве Ахматовой, которые сближают его с произведениями символистов. Всего яснее это направление ее дарования сказалось в поэме «У самого моря» и в некоторых недавних стихах. Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора «Четок» и не отдельные черты сходства с символистами, а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии.

И прежде всего — лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действенность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси [7], с теми неразрешимыми диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной. Поэтому у Ахматовой так редки

аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами или рифмоидами: *учтивость*:*лениво, лучи*:*приручить, встретить*:*свете*, *губ*:*берегу, пламя*:*память*. В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую; и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха [8].

Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся... [9]

Или вот другой пример интимной разговорной речи, претворенной в поэтическую форму:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

В основе этого стихотворения, как всегда у Ахматовой, лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков

душевного состояния и четкая, эпиграмматически-строгая, похожая на формулу передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого. Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству, но высказанным в сентенциозной форме; в своей целокупности оно может быть названо эпиграммой в старинном смысле этого слова. Но эпиграмма не может быть певучей; ей соответствует логически четкая и намеренно простая разговорная речь.

И словарь Ахматовой обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к словам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии; в строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писаного слова. Ахматова говорит так просто: «...этот Может меня приручить», или: «Я думала: ты нарочно — Как взрослые хочешь быть», или еще: «Ты письмо мое, милый, не комкай. До конца его, друг, прочти», или так: «И сама я не стала новой, А ко мне приходил человек» [10]. Такие слова кажутся кристализованными в стихах отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным: он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения.

Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы. В этом ее сходство с французскими поэтами XVIII в., вообще — с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних — только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой — даже в наиболее обобщенных сентенциях — слышен личный голос и личное настроение. Вот примеры характерных эпиграмматических строк:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает [11].

Это общее суждение, эпиграмматическая форма, но ее художественная действенность связана с личными переживаниями; в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами. То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца [12].

Или:

Что быть поэтом женщине — нелепость [13].

Еще обычнее в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явлений внешнего мира, иногда даже только остро и тонко переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психологического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук [14].

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой [15].

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья... [16]

Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру» [17].

Иногда вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграмой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела [18].

Или так:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок [19].

Отсутствию напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемена настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем, что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен [20].

Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волненья. Непосредственно о душевном настроении говорит только слово «последний», повторенное два раза, в начале и в конце стихотворения, и взволнованное, эмфатическое повышение голоса в строках:

Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

И все же в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее

содержание, но также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения.

Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира. Воспоминания детства, это значит:

> В ремешках пенал и книги были,
> Возвращалась я домой из школы [21].

Или так:

> Стать бы снова приморской девчонкой,
> Туфли на босу ногу надеть,
> И закладывать косы коронкой,
> И взволнованным голосом петь [22].

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

> Потускнели и, кажется, стали уже
> Зрачки ослепительных глаз [23].

Или так:

> Как беспомощно, жадно и жарко гладит
> Холодные руки мои [24].

Вот выражение душевного смятения:

> Я не могу поднять усталых век,
> Когда мое он имя произносит [25].

Или еще яснее и более внешне:

> Я на правую руку надела
> Перчатку с левой руки [26].

Любовь — это образ возлюбленного. И мужской образ, впечатление мужской красоты изображены до полной зрительной ясности. Вот о глазах:

> Лишь смех в глазах его спокойных
> Под легким золотом ресниц [27].

Или так:

> И загадочных древних ликов
> На меня поглядели очи... [28]

Или еще так:

> Покорно мне воображенье
> В изображеньи серых глаз [29].

Вот его губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы! [30]

Вот его руки:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы [31].

А вот еще другие руки:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук [32].

Этих примеров достаточно. Но и помимо них в каждом стихотворении Ахматовой мы воспринимаем, всякий раз по-иному, но всегда отчетливо и ясно, звук его голоса, его движения и жеста, его костюм, его манеры и целый ряд других незначительных особенностей его внешнего облика. Конечно, эти детали не нагромождены без разбора, для фотографической точности, как в реалистических произведениях; иногда это одна частность, одно лишь прикосновение кисти художника, но всегда это не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого. Нигде это не ясно в такой мере, как в следующем стихотворении:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених [33].

В этом стихотворении точно и тонко воспроизведенная деталь — «движенье чуть видное губ» — внезапно развивается в целое повествование, вскрывающее глубочайшее душевное содержание, вложенное в эту деталь.

Нельзя назвать детали в стихах Ахматовой и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго разделенные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет отдельною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы (например, у Фета). У Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою

внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях. Так, в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...»), которое мы привели выше, спокойное течение внешней жизни резко противоречит настроению прощания, только намеченному в последних словах «в последний раз».

Тем самым становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания — всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, разделенные, ограниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны душ слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяется раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением, тем более что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В особенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это — мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда неспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетом и падением. Напротив, у Ахматовой — не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования:

Протертый коврик под иконой;
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя,
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря [34].

При такой разделенности и четкости, при такой конкретизации душевных переживаний почти для всякого движения души обозначен фактический повод. Этот фактический повод, это про-

исшествие вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент. Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествующее течение фактов. Это наблюдение относится не только к такому повествовательному стихотворению, как то, что рассказывает о смерти влюбленного мальчика («Высокие своды костела...»), но к таким совсем обычным для Ахматовой стихам, как «Смятение», («Десять лет замираний и криков, Все мои бессонные ночи Я вложила в тихое слово И сказала его — напрасно»), или как уже приведенное выше «В последний раз мы встретились тогда...», или «Столько просьб у любимой всегда...», или «Гость». Большей частью, как повествование о случившемся, эти стихотворные новеллы начинаются эпически, т. е. с рассказа о факте в прошедшем времени: «Меня покинул в новолунье Мой друг любимый» [35].

Но и самые чувства, о которых говорит Ахматова, не те, что влекут нас к лирике поэтов-символистов. Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Александра Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Прекрасной Даме, и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные «на краю», являются этапами одной мистической трагедии. Так и у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда («О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!», «Но сердце хочет и просит чуда!») [36], как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивают все обычное, простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния — то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер. Приведу для примера стихотворение, которое кажется особенно доступным и убедительным по своему человеческому содержанию, по простой и нежной грусти, его проникающей; и в нем же мы почувствуем то особенное, принадлежащее ее искусству настроение, которое делает это общечеловеческое содержание неподражаемо личным:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...

От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.

Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь[37].

Таким образом, муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символистической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне раздельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление:

Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —

В этом сером будничном платье
На стоптанных каблуках...[38]

Это душевное своеобразие заставляет нас причислять Ахматову к преодолевшим символизм, а ее поэтическое дарование делает из нее наиболее значительного поэта молодого поколения.

О. МАНДЕЛЬШТАМ

Рядом с Анной Ахматовой наиболее интересным представителем молодой поэзии мы считаем О. Мандельштама. В искусстве владения словом он едва ли уступает Ахматовой; но круг его поэтических интересов слишком своеобразен, он требует от слушателя слишком больших книжных знаний и слишком повышенных культурных интересов для того, чтобы можно было предсказать его стихам широкую популярность. Для нас, однако, уже сейчас, по второму сборнику[39], он окончательно определился как своеобразный, серьезный и подлинный поэт.

По стихам Мандельштама легко проследить весь путь развития, пройденный им от символизма к чувству жизни и поэтике новой школы. Ранние стихи Мандельштама отличаются настоящим, хотя и очень сдержанным, лиризмом. Мир его поэтических переживаний — в особой области чувств, которая роднит его с

некоторыми ранними представителями символизма, в особенности французского. В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, наброшенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна. Это марево, сон, созданный чьим-то творчеством воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста, —
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота! [40]

Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений субъективного идеализма: весь мир — видение моего сознания, моя мечта; только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о «солипсизме» Федора Сологуба:

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло [41].

Но и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни, как было сказано, может усомниться поэт:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет? [42]

Ненастоящий, призрачный мир, в котором мы живем, вместе с подлинностью и реальностью теряет в поэзии Мандельштама правильность своих размеров и очертаний. Мир кажется кукольным, марионеточным, это царство смешных и забавных игрушек:

Сусальным золотом горят
В лесах рожденственские елки,
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят [43].

Когда все грани пространства и времени кажутся не твердыми и присущими самим вещам, а зыбкими, переменчивыми, субъективными, совершаются пространственные перенесения и искажения взаимного положения вещей, характерные для тако-

го субъективно-идеалистического восприятия жизни. Эту особенность Мандельштам сохраняет и в зрелых стихах; в юношеских мы читаем:

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда? [44]

Таким образом, эти ранние стихи дают возможность проникнуть в душевный мир поэзии Мандельштама и сопоставить его чувство жизни с отношением к ней некоторых поэтов-символистов. Призрачный и таинственный мир, игрушечный, ненастоящий и пугающий вместе с тем своею нереальностью; с живой и твердой реальной действительностью, с плотью жизни разорваны все связи, нет корней и зацепок в подлинной жизни, в ее земной плотности и тяжести; что-то своеобразно волнующее и острое, хрупкое, прозрачное и нежное — в таких чертах открывается нам поэтическая душа автора этих стихов. Как было уже сказано, этому чувству жизни соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием.

Участие в новом поэтическом движении не изменило стихов Мандельштама в смысле большего приближения к реальной жизни; но оно придало его художественному развитию неожиданно плодотворное направление. В зрелых стихах Мандельштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще элемент эмоционального, лирического содержания в непосредственном песенном выражении отступает у него, как и у других акмеистов, на задний план. Но Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и лирических стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля [45], можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...[46]

Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур. Как он удачно, с сочувственным пониманием и легкой насмешкой, передает особый вкус кинематографического фильма старого времени, сентиментальную преувеличенность и нелепость кинематографической программы:

Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини[47].

Рядом с этим выразительным и законченным кинематографическим лубком поставьте изображение другой культурной среды и другого художественного стиля — торговую жизнь старого Лондона, отраженную в романах Диккенса:

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает ни один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...[48]

И здесь, как у Ахматовой, две или три тонкие детали, графически точно формулированные в словах, воспроизводят внешнюю

обстановку случившегося и ее психологический смысл. Как точнее передать впечатление величественно-меланхолической поэзии Оссиана, чем это сделано поэтом в следующих словах:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина, —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне! [49]

Или вот еще — так кратко и действенно формулированное художественное впечатление от петербургского периода русской истории, в котором одновременно читаешь его психологический смысл:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна [50].

Как и Ахматова, Мандельштам эпиграмматичен в передаче своих впечатлений; он не подсказывает словами-намеками смутного настроения воспроизводимой картины, он дает своеобразную и точную словесную формулу ее. Он любит также заострять и заканчивать свои стихи эпиграммой: строчки, в которых дано заключение, почти всегда читаются отдельно, как формула. Стихи о ереси «имябожцев» поэт завершает словами:

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим,
Вместе с именем, любовь [51].

Другой пример — заключение стихотворения, посвященного Ахматовой:

Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель [52].

Как и Ахматова, в этой любви к эпиграмматической словесной формуле Мандельштам обнаруживает черты сходства с поэтикой французского классицизма; но словесные формулы Ахматовой всегда носят личный характер, имеют значение передачи личного ощущения или эмоционального волнения. Мандельштам в этом отношении ближе к французам, он вообще тяготеет к латинской культуре, которой посвящены его лучшие стихи; он по-

нимает, как никто другой из современных поэтов, ложноклассическую сцену (стихи об Ахматовой, об Озерове и, в особенности, замечательная «Федра»); о театре Расина он находит слова, показывающие глубокое эстетическое вчувствование:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем распаленный слог... [53]

В больших композициях у него есть тяготение к ложноклассической оде, к ее старинному словарю, к ее несколько рассудочной чопорности и пышности. Подобно французам классического века, он исходит в своих словесных формулах не из личного эмоционального волнения и взволнованного наблюдения, как Ахматова, а строит чисто абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого.

Любопытно присмотреться к тому, как выбирает Мандельштам те частности и детали, которыми он воссоздает впечатление той или иной художественной культуры. Меньше всего его можно назвать художником-импрессионистом, непосредственно и без разбора, безо всяких смысловых ассоциаций воспроизводящим зрительные пятна как первое и еще неосознанное ощущение внешних предметов. Детали, сознательно выбранные его художественным вкусом, могут показаться на первый взгляд случайными и незаметными; значение их в творческом воображении поэта чрезмерно преувеличено; маленькая подробность вырастает до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске; в то же время между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное в проекции на плоскость оказывается равных размеров; но в этом намеренном искажении и фантастическом преувеличении незаметная ранее частностьстановится выразительной и характерной для изображаемого предмета.

Так, в стихотворении «Аббат» изображается жизнь французского священника, хранящего «остаток власти Рима» среди неверующего светского общества. Эту жизнь выражают две подробности, которым уделено одинаковое внимание:

Храня молчанье и приличье,
Он должен с нами пить и есть (1)

И прятать в светское обличье
Сияющей тонзуры честь. (2)

Если уже трагическое значение первого обстоятельства в художественном сознании поэта чрезвычайно преувеличено, то последняя деталь, поставленная рядом с ней, кажется намеренным гротеском, в особенности преувеличенно-торжественные слова «сияющей» и «честь». Но и в дальнейшем развитии повествованная жизнь аббата представлена в том же гротескном стиле, придающем огромное, почти мистическое значение всем особенностям его поведения и его простым житейским привычкам, чем достигается впечатление несколько иронического величия:

Он Цицерона на перине
Читает, отходя ко сну:
Так птицы на своей латыни
Молились Богу в старину.

Такое же впечатление карикатурного искажения, фантастического преувеличения незаметной частности производят окончание стихотворения «Домби и сын», где описывается самоубийство обанкротившегося финансиста:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Подмеченные в такую трагическую минуту «клетчатые панталоны» представляют намеренное искажение художественного равновесия стихотворения в пользу фантастически-преувеличенной подробности. Но эта подробность, через искажающее преувеличение, становится необычайно графичной и характерной и передает, в этой преувеличенности своей, эстетическое своеобразие «старого Сити».

Так и в других стихотворениях искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей и их значения в общем строении художественного произведения передает эстетическое своеобразие воссоздаваемой культуры особенно острым и подчеркнутым образом. Как тонко изображает Мандельштам Царское Село старого времени (приводим это стихотворение в сокращении):

Свободны, ветрены и пьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
. . . .

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях — клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»

. . . .

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дюма...
Особняки — а не дома!

. . . .

И возвращается домой —
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой... [54]

Конечно, улыбающиеся уланы, крики «здравия», однодумы-генералы, читающие «Ниву» и Дюма в своих особняках, и седые фрейлины в придворных каретах не исчерпывают полностью художественного впечатления Царского Села и воссоздают это впечатление в чрезвычайно изломанном, фантастически-неожиданном виде. Кроме того, углубляясь в рассмотрение тех деталей, из которых слагается общее впечатление, можно сказать, что для уланов эпитеты «свободны, ветрены и пьяны» подразумевают очень одностороннее и своеобразное восприятие, как и то, что уланы «улыбаются, вскочив на крепкое седло». Таким же гротеском является «карета с мощами фрейлины седой», которая «внушает тайный страх». Но в этом фантастическом преувеличении и искажении творческое воображение Мандельштама сохраняет то, что было исходным моментом творчества, — точное наблюдение деталей, графическую строгость воспроизведения; тем самым с особой остротой и несколько преувеличенной характерностью встает перед нами все своеобразие изображаемой художественной культуры.

К тому же нужно отметить, что в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически неожиданные, относящиеся к области бытия, по существу своему раздельным, и, как всегда, он делает это все в той же строго законченной эпиграмматической форме. Он описывает бродягу после ночной драки:

А глаз, подбитый после ночи,
Как радуга цветет [55].

Карта Европы вызывает такое сравнение:

Как средиземный краб или звезда морская,
Был выброшен последний материк [56].

Такое перемещение перспективы, которое делает небольшие предметы равными по значению с величайшими, такое фантастическое или гротескное преувеличение деталей сохранены Мандельштамом от идеалистического восприятия жизни, характерного для его ранних стихов. Поэтому как художник он не может считаться реалистом; в своей словесной технике, гротескно преувеличивающей и графически четкой, он такой же реалистический фантаст, как Гофман в сюжетах своих сказок [57], и если у Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь обыденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастают до фантастических и пугающих размеров, заслоняя собою все явления жизни или все лицо в его гармонической целостности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом искажении гротеска, то Мандельштам может быть назван по своей поэтической технике таким же фантастом слов, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований. Но с молодым поколением поэтов Мандельштама роднит отсутствие личного, эмоционального и мистического элемента в непосредственном песенном отражении, сознательность словесной техники, любовь к графическим деталям и законченному эпиграмматизму выражения.

Н. ГУМИЛЕВ

Задолго до того, как определились особенное душевное настроение и самостоятельная поэтика новой школы, еще в эпоху расцвета символизма началась литературная деятельность Н. Гумилева («Романтические цветы», «Путь конквистадоров», «Жемчуга», 1906—1910) [58]. Но уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии «Гиперборея» Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент. Он сам сознает, в этом смысле, свое одиночество среди молодого поколения:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда:
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне.
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне...

И дальше:

Я здесь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек [59].

Но, как истинный представитель новейшей поэзии, Гумилев не воплощает этой душевной напряженности, этой активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; как большинство поэтов «Гиперборея», он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева — это «муза дальних странствий»:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет... [60]

Так поет Гумилев в недавних стихах, в «Колчане», и так же пел он в начале своей поэтической деятельности, в «Жемчугах» (ср. «Капитаны»).

Темы для повествований Гумилева в его балладах дают впечатления путешествий по Италии, Леванту, Абиссинии и Центральной Африке. Чаще, однако, он говорит о неведомых странах, где замля еще первобытна, где растения, звери, птицы и люди, похожие на зверей и птиц, вырастают из ее плодородных и неисчерпаемых недр во всем богатстве, во всем своеобразии очертаний и красок, которых нет в холодной и скупой природе севера. В этом смысле, как автор экзотических баллад, Гумилев справедливо называл себя учеником Валерия Брюсова, хотя у Брюсова гораздо определеннее и ярче индивидуалистическая окраска

мечты поэта, породившей эпическое повествование, гораздо отчетливее и ощутимее его единообразный лирический корень: почти всегда это чувство любви. Как и Брюсов, Гумилев в своих ранних стихах любит подчеркнутую яркость образов, пышность слов и преувеличенно звонкие рифмы. Он не только хороший поэт, но также великолепный ритор:

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт [61].

В эпоху «Жемчугов» у Гумилева было стремление к несколько преувеличенному и однообразному:

Сердце — улей, полный сотами,
Золотыми, несравненными!
Я борюсь с водоворотами
И клокочущими пенами.
Я трирему с грудью острою
В буре бешеной измучаю.
Но домчусь к родному острову,
С грозовою сизой тучею [62].

В последних сборниках Гумилев вырос в большого и взыскательного художника слова. Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания. Как все поэты «Гиперборея», он пережил поворот к более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпиграмматичности строгой словесной формулы. Лучшие из экзотических стихотворений в «Колчане» («Об Адонисе с лунной красотой...», «Китайская девушка», «Болонья») могут быть примерами словесной четкости и строгости:

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье.
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье.
Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,
Длинный ус, что крутит забияка.
И его скорей проносят мимо,
А любовь глядит и торжествует.
О, как пахнут волосы любимой,
Как дрожит она, когда целует... [63]

К ОЦЕНКЕ ПОЭТОВ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Мы всмотрелись в произведения трех наиболее значительных поэтов «Гиперборея» и обнаружили в них явление новое, целостное и художественно замечательное. Не случайная близость объединила поэтов молодого поколения, не случайная вражда оторвала их от символистов, а внутреннее родство, единство настроения и направления и внутреннее расхождение с «учителями», симптоматичное для новой литературной эпохи. Наиболее явные черты этого нового чувства жизни — отказ от мистического восприятия и выход из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир. С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале «гиперборейцев» как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символистов они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению.

Если видеть в поэтах «Гиперборея» представителей нового реализма, снова принявшего в поэзию все богатство и разнообразие внешнего мира, необходимо поставить вопрос о том, в какой мере в их произведениях мы действительно имеем дело с объективной, реалистической поэзией? Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность, та келейность, то спазматическое искажение зрительных способностей, которое отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет. Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме. Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский, есть мир Мандельштама, немного абстрактный, чрезвычайно культурный, с характерным гротескным искажением взаимного положения и величины предметов, есть мир Гумилева, напряженный, экзотически красочный, патетический и мужественный, но нет действительного выхода в мир из своей одинокой души, нет действительного подчинения отдельной личности объективной жизни. В частности, некоторые продукты душевного разложения, сопровождающего индивидуалистические

течения новой поэзии, различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии. Приведем отрывок из стихотворения Ахматовой, в изображении одного художественного кабаре дающей формулу декадентского мироощущения, не чуждого и молодому поколению поэтов:

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

. . . .

Навсегда забиты окошки.
Что там — изморозь иль гроза?

. . . .

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду [64].

Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде. Конечно, такая поэзия не будет уже лирической по преимуществу; во всяком случае, некоторая двойственность поэтов-акмеистов проявляется уже в том, что в форме лирического стихотворения, по существу своему личного и музыкального, они предприняли опыт создания поэзии живописной и устремленной к внешнему миру.

С другой стороны, высокая сознательность поэтов молодого поколения в обращении со словом, графичность и точная размеренность словосочетания кажутся сперва достижением по сравнению с музыкальной неопределенностью очертаний поэзии намеков и настроений. Преимущество молодых поэтов в том, что душевное содержание как будто до конца воплотилось в слове; отсюда — соблазн художественной завершенности поэтических слов. Но это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов «Гиперборея» достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху

символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души, в любви к переживаниям ясным, раздельным и, по необходимости, периферическим; у Мандельштама — в полном исключении личности поэта из его поэзии, в растворении ее в созерцании чужих художественных культур; у Гумилева — в исключительной любви к экзотической балладе как объективному, неиндивидуальному выражению душевного опыта; у младших «гиперборейцев» — в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном, игрушечном характере всех переживаний.

Между тем одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценнность поэтического произведения. Всякое искусство, и поэзия больше других искусств, живет рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим. Конечно, все в искусстве должно быть художественно действенным, в плавном течении художественных восприятий не может быть провалов в область невыразительного; но то, что действует на нас эстетически, то, что выражено в произведении искусства и переживается нами под влиянием художественных воздействий, само по себе может быть рассматриваемо и понимаемо не только с художественной точки зрения, и, действительно, не только с художественной точки зрения воспринимается и понимается. Когда в стихах в художественно действенной форме рассказано о чувстве любви, о душевных страданиях и т. д., художественное восприятие создает в сознании слушателя эстетические образы, которые, раз создавшись, выходят из сферы искусства, вступают в мир наших привычных симпатий и антипатий и подлежат оценке по своему смыслу, как ценности нового, внеэстетического порядка — философские, моральные, религиозные или жизненные. Даже в живописи, в самом предметном из искусств, смысловые ассоциации и оценки играют большую роль; ошибкой импрессионистов и их последователей, ошибкой чрезвычайно типичной и распространенной было именно желание изгнать до конца из живописи смысловые ассоциации, желание относиться ко всякой живописной задаче как к сочетанию линий, красок и форм, без всякой мысли о сущности предмета изображаемого. Между тем выразительность портрета или пафос религиозной живописи — это тоже задачи искусства как такового и трактовать художественное задание портрета или образ Мадонны как орнамент или красивый ко-

вер — значит суживать задачи живописи как искусства. С этой точки зрения должны мы подойти к художественном различию между символизмом и новейшей поэзией. Поэты-символисты, стоявшие у пределов искусства, намеренной незавершенностью своих произведений могли действительно нарушать царственное равновесие произведения искусства, как думали о них теоретики акмеизма. И тем не менее, если бы Александр Блок владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие акмеисты, он все же был бы неизмеримо значительнее их как поэт, дающий предчувствие до конца невоплощенных и невоплотимых миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения.

1916 г.

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

Новые стихи Н. Гумилева *

Кому же из современных поэтов наших, как не Гумилеву, славить «дело величавое войны»? Ведь это он —

> С надменной улыбкой, с весельем во взорах
> И с сердцем открытым для жизни бездонной [1].

Но муза Дальних Странствий, с ее огнедышащими беседами, изменила ему, — но не потому ли, что он сам изменился? Пала преграда между ним и «жизнью современною», в которой он чувствовал себя прежде, как «идол металлический среди фарфоровых игрушек». Победа, слава, подвиг — милые ему и недавно еще затерянные слова — снова найдены и гремят в душах. Теперь ему незачем быть ироничным и сухим, но не стал ли стих его трагическим?

Я помню, как в первом номере маленького и мало кому известного «Гиперборея» (1912 г.) Сергей Городецкий негодовал на Н. Гумилева за его неожиданную и эксцентричную для акмеиста любовь к смиренному художеству Фра Беато Анжелико. С пафосом правоверного и грубо-прямолинейного жреца Городецкий восклицал:

> О, неужель художество такое,
> Виденья плотоядного монаха,
> Ответ на все, к чему рвались с тоскою
> Мы, акмеисты, вставшие из праха?
> Нет, ты не прав, взалкавший откровенья!
> Не от Беато ждать явления Адама.
> Мне жалко строгих строф стихотворенья,
> В которых славил ты его упрямо [2].

---

* «Колчан». Изд. «Гиперборей». Петроград, 1916 г. Ц. 1 р. 25 к. *(прим. авт.)*.

И правда, не совсем по-акмеистски звучит последняя строфа оды Гумилева:

Есть Бог, есть мир — они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога [3].

Акмеист, «взалкавший откровенья» и возлюбивший «смиренную простоту» Фра Анжелико выше страшного совершенства Буонаротти и колдовского хмеля да-Винчи... Да, это могло казаться упрямой прихотью. На самом деле, здесь было нечто большее.

В новом сборнике Гумилева есть поэма, скромно названная «Пятистопные ямбы». Она в числе немногих датированных пьес, и самая дата выделяет ее из числа других: 1912—1915 гг. Это стихотворение, кажется мне, можно рассматривать как поэтический итог пережитого, как поэтическую оценку пройденного пути. Вот он — в морях «под знаком Южного Креста»; стиль этих строф вычурен и риторичен — ночь, как «черная наяда», встречные суда мгновенно берет темнота, они не остались «в бухте необманной», и далекий от Европы путник по-европейски жалеет,

Что дон Жуан не встретил донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад
И Вечный Жид несчастней во сто крат.

Право, здесь позволительно было бы и забыть об этих романтических фигурах. Но, возвращаясь назад, поэт, вместе с клыками слонов и мехами пантер, везет тот же европейский груз, который когда-то обременял душу Чайльд-Гарольда: «Презренье к миру и усталость снов». Он стал другим:

Я молод был, был жаден и уверен,
. . . .
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась...

Она, для которой он искал «нетленный пурпур королевских мантий» (это ли не риторика?), отреклась, ушла. И вот, в реве толпы, в гуденье проезжающих орудий он «вдруг услышал песнь моей судьбы». Так ринулся он в бой — усталый, разочарованный, одинокий. Его приняли, *дали* винтовку, *дали* коня, *дали* поле, «полное врагов могучих, гудящих грозно бомб и пуль певучих».

И вот, поэтический словарь Гумилева меняется. Конец поэмы насыщен, даже с некоторым излишком, молитвенными выраже-

ниями, а заключительная строфа полна такой экзальтации, которая может показаться совершенно неожиданной в его творчестве для того, кто не вспомнит, что он предпочел чистые краски Анжелико. Душа, *обожженная* счастьем ратного дела, беседует со звездами о Боге:

Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги.

Это ли прежний акмеист, славивший пути конквистадоров и преданный горделивой Музе Дальних Странствий? И право, он, как неофит, не знает меры новым словам (чувство меры вообще не свойственно его поэзии), когда говорит о своей душе:

Честнейшую честнейших херувим,
Славнейшую славнейших серафим,
Земных надежд небесное Свершенье,
Она величит каждое мгновенье
И чувствует к простым словам своим
Вниманье, милость и благоволенье.

Есть люди, которые не любят слушать церковную музыку в концертном зале... Но если это — не просто словесная прихоть, то не знаменательны ли последние строки поэмы о том, что «есть на море пустынном монастырь из камня белого, золотоглавый»? И не удивителен ли конец?

Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь.

И это — не случайная мечта, не единственное искушение: еще в падуанском соборе, слушая, как растет и падает напев органа, «как будто кровь, бунтующая пьяно в гранитных венах сумрачных церквей», он напрягал все усилия, чтобы уйти, но —

Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер [4].

Так вот как подготовлялось его славословие войне, вот почему его «военные» стихи приняли вид псалмов об «огнезарном бое» [5]. Он и здесь неудержим в своем тяготении к большим словам: серафимы за плечами воинов, обращения к Господу, чтобы Он благословил «подвиг сеющих и славу жнущих», солнце духа, которое «благостно и грозно разлилось по нашим небесам», древо духа, с которого люди скоро снимут «золотые, зрелые пло-

ды», — с такими словами надо быть осторожнее: они слишком торжественны и полнозначны сами по себе, они слишком дороги всем людям, ими поэт и облегчает свою поэтическую задачу, и умаляет ее [6]. Но не знаменательно ли самое стремление поэта — показать войну, как мистерию духа?

Стиль Гумилева как-то расшатался, оттого так *чрезмерны* его слова. Они гудят, как колокола, заглушая внутренний голос души. Оттого он иногда бессилен в эпитетах: право, слишком мало назвать Русь «таинственной» и слишком вычурно — «волшебницей суровой» [7]. Русь пока не дается Гумилеву, «чужое небо» было ему свойственней. Он говорит о ней знакомыми словами — не то Блока, не то Белого:

Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...

В творчестве Гумилева совершается, по видимому, перелом — ему открылись новые пути. Недаром грустью овеяны его итальянские стихи, недаром срываются горестные афоризмы: «Все проходит, как тень, но время остается, как прежде, мстящим» [8], «правдива смерть, а жизнь бормочет ложь», недаром аттические выси воспеты им так скорбно:

Печальный мир не очаруют вновь
Ни кудри душные, ни взор призывный,
Ни лепестки горячих губ, ни кровь,
Стучавшая торжественно и дивно [9].

И, наконец, недаром совсем трагическим, совсем необычным становится стиль Гумилева в стихотворении, которое кажется мне наиболее цельным, наиболее напевным из всего сборника:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, Господь, вот Ты мне явился
Невозможной такой мечтой.
Вижу свет на горе Фаворе
И безумно тоскую я,
Что взлюбил и сушу, и море,
Весь дремучий сон бытия [10].

Это ли не измена Музе Дальних Странствий? Он раскаивается, что взлюбил сушу и море. Жизнь предстала ему, как дремучий сон бытия — это ли словарь акмеиста-конквистадора?

Поэтический «колчан» Гумилева обновился — стрелы в нем другие. Но нужен ли ему теперь этот колчан? Не уместнее ли иной

образ? Ведь стрелы эти ранят его собственную душу. И если Гумилев правда «взалкал откровенья» и «безумно тоскует», если он и в самом деле видит свет Фавора, то что-то должно измениться в самом его словоупотреблении. Пусть душа его, правда, почувствует «к простым словам вниманье, милость и благоволенье». Тогда мы поверим ей и ее новым видениям.

Андрей ПОЛЯНИН

Н. Гумилев. Колчан.

Стихи. «Гиперборей». Петроград. 1916

«Муза Дальних Странствий» — десятая Муза — кстати сказать, крестница Гумилева, завела его под крышу «Чужого неба» [1], и нужен был поистине буревой ветер для того, чтобы вывести поэта на волю, под собственное свое небо. Такой благосклонной бурей для Гумилева явилась война —

В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы,
И побежал, куда бежали люди [2].

Правда, «огнезарный бой», «рокочущая труба побед», «гудящие грозно бомбы», шрапнели, которые «жужжат», «словно пчелы, собирая ярко-красный мед» [3], оказались маловдохновительными для Гумилева как для стихотворца, и стихи, посвященные войне, значительно ниже других стихов сборника, среди которых есть превосходные (так, например: «Восьмистишие», «Об Адонисе с лунной красотой», «Падуанский собор», «Я не прожил, я протомился»); недаром, говоря о войне, недавний пленник «Чужого неба» называет ее «прекраснейшей» и добавляет: «которой кланяюсь я земно» [4].

Для того, чтобы человек, сказавший о себе:

А я, как некими гигантами,
Торжественными фолиантами
От вольной жизни заперт в нишу,
Ее не вижу и не слышу [5],

смог бы побежать «куда бежали люди», нужно случиться чуду преображения. В целом ряде стихов то размышляя, то попросту радуясь, Гумилев дивится этому чуду и пытается утвердить свершение его. Но очевидно, что творческий момент в данном случае одновременен с процессом этого чуда, что художник «кору сни-

мает за корой» с материала еще не подготовленного для творческой руки: поэт, так сказать, еще не пришел в себя, не успел собрать своей воли, поэтому слова обнажены, чувства не облечены образами и зачастую кажутся поэтически-бессильными, рассудочными и прозаическими. Особенно явственно это в тех стихах, в которых Гумилев пытается философски формулировать свое волнение. Весьма знаменательно в этом смысле наивное, до трогательности наивное, такое странное в устах Гумилева, такое искренне-лирическое «ах», вспорхнувшее в формулу:

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть [6].

Так же явственна та беспомощность в приеме усиления мысли путем повторения ее:

Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть [7].

Но справился ли и справится ли человек, а следовательно и художник, со внезапным озарением своим. «Солнце духа», действительно, «благостно и грозно» уже встает над его жизнию. Поэт озирает пройденный путь и видит:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной [8].
. . . .
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять [9].

Но то же солнце бросает луч и в грядущее, и там:

Есть на море пустынный монастырь
Из камня белого, золотоглавый,
Он озарен немеркнущею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь! [10]

Если в поэзии Гумилева и мало «символа величия» — того «высокого косноязычия», которое «как всякий благостный завет» даруется поэту, несомненно все же, что в многих строфах «Колчана» Гумилев точно начинает «чувствовать к простым словам вниманье, милость и благоволенье», а всякое истинное чувство заразительно [11].

М. М. ТУМПОВСКАЯ

«Колчан» Н. С. Гумилева

Только прочитав «Колчан», можно с полной ясностью почувствовать, что нельзя было до сих пор говорить о творчестве Гумилева. До этой книги мы знали только его отдельные образцы. И из них некоторые, поражая непонятным, неизмеримым превосходством над целым, давали впечатление такого творчества, которому мгновениями дано перерастать само себя. Это сказалось особенно в «Чужом Небе», где много бледных и нерадующих страниц приводят нас к такому завершенно-прекрасному произведению, как «Открытие Америки».

«Колчан» уже не оставляет после себя таких недоумений. В его стихах — значительных или слабых — мы узнаем порождения одной и той же духовной воли, которой творческим усилием удалось преодолеть в себе мертвенное начало и отбросить далеко в прошлое «Жемчуга» и «Чужое Небо».

Чем именно означает себя в «Колчане» это освобождение творчества, мы, может быть, ощутим яснее уже из самого раскрытия его духа. Пока важно только установить, что в этой книге поэзия Гумилева нашла наконец свой «тембр голоса», который теперь уже не будет прорываться в отдельных нотах, но зазвучит освобожденным и полным звуком на протяжении большого цикла его стихов. И вот под действием прямого, четкого света, отброшенного «Колчаном», пределы его поэтического целого расширяются, и вместе с тем настойчивее, чем прежде, врываются противоречия в это творчество, совместившее в себе подлинную значительность и слабость, доходящую до беспомощности.

Это те основные противоречия, которые мешают отнестись к «Колчану» без оговорок. Такая книга может сделаться одновременно предметом самой суровой критики и самого глубокого восхищения. Чтение стихов ее оставляет ощущение голода, раздраженного и тревожного; они возбуждают в читающем те пред-

чувствия, те желания, каких не в силах насытить сами. Правда в том, что именно от этой поэзии хотелось бы ждать особенно завершенной формы. А между тем в стихотворениях «Колчана» так явственен перевес их замысла над осуществленным, что приходится их признать — хотя и не без печали — не выдерживающими собственной тяжести.

Нельзя не чувствовать, что по своему внутреннему характеру поэзия Гумилева должна быть «большим искусством». То, что прежде появлялось лишь спорадически, отразилось в «Колчане» полностью. Отнестись так именно к этой книге нас заставляет и патетизм ее основного тона, и ее художественный размах, и образы, которыми поэт стремится загипнотизировать воображение. Если бы речь здесь шла об искусстве изобразительном, то можно было бы сказать, что скрытое назначение велит «Колчану» стать сильной, декоративной живописью. А между тем этого не случилось. Какое-то препятствие перерезало ему путь от замысла к осуществлению и, оставляя «Колчан» прекрасной книгой стихов, ни в коем случае не позволяет ему стать «oeuvre» *.

Мы знаем хорошо, что идет ли речь о поэзии, живописи или другом искусстве — произведение бесспорного совершенства познать до конца нельзя. Оно ревниво оберегает разгадку того творческого усилия, которое породило его на свет. Следы его возникновения для нас теряются. В таком произведении уже чувствуется движение творчества. Создание отделилось от создаваемого, и этим положен на него знак, отмечающий все творения завершенного мастерства. Тем из них, которые в мир вступают освобожденными от истории своего рождения, присуждено высокое наименование «oeuvre».

Это то именно, чего так не хватает поэзии Гумилева. Его стихи только очень редко бывают освобождены от «творческого движения». По большей части оно еще не успевает в них застыть, успокоиться в законченной и явственной форме. Отсюда какое-то тревожное ощущенье, какое дают иногда и лучшие из стихов «Колчана». Произведение творчества еще здесь слишком слито с самим творчеством. Это нас делает нескромными против воли; мы за его пределами видим путь, которым оно пришло. Потому что оно не стрясло еще праха от своего страннического плаща.

Есть в мире только один-единственный вид искусства, который не скрывает своих следов, в которой давней и милой для нас традиции освящена незавершенность им совершаемого. Такая привилегия принадлежит изо всех искусств одной только живо-

* здесь — творение *(фр.)*.

писи, и притом живописи эскизной. Только она остается для нас искусством, давая и неполные отражения самой себя, только она отражает свое бытие, что нравится нам в эскизах. Любуясь ими, мы не стыдимся своей нескромности, которая заставляет нас продолжить мысленно и дальше это движение. Нам нравится, что творческий процесс лишь на минуту застыл в эскизе, и по следам его нам хочется пробраться к его источнику.

Но вместе с живописцем мы привыкли считать эскизы только путем к осуществлению художественного замысла. И то самое, что нас обольстит в эскизе, может нас неприятно поразить в картине. Законченное в искусстве должно казаться или совсем простым, или непонятным. Если пути его кажутся трудны, но объяснимы, — значит, перед нами не «oeuvre».

Итак, вот, по-видимому, то основное противоречие, которое нам мешает в «Колчане». Если по замыслу мы назвали эту поэзию большой живописью, то приходится признать, что поэт стремится ее осуществить эскизным приемом. Продолжим еще на шаг сопоставление стихов и живописи: разве не ясно, что поэзия Гумилева дает нам именно картину несоответствия двух живописных форм?

Посмотрим теперь, как это сказалось на творчестве Гумилева. По-видимому, самый бесспорный грех его поэзии заключается в несовершенстве ее структуры. Перебирая «Колчан», мы встретили бы только совсем мало таких стихов, в которых части давали бы стройные сочетания. Несравненно больше таких, в которых части друг на друга давят, мешают зрению и отвлекают его от созерцания целого. Поэт не согласовал их между собой и предоставил каждую своей участи. И вот они стремятся наперерыв — и все по-разному — обольстить читателя. Это не трудно; творчество Гумилева очень щедро в способах обольщения. Но ему нередко случается направлять их против себя, принося в жертву эффектам (и подчас ложным) гармонию общей формы.

Эта злая воля его поэзии не щадит и лучших стихотворений. Пример напрашивается сам собой. Нельзя простить «Пятистопным ямбам» того, что они не стали совсем прекрасными. Что губит их, как не несогласованность их частей и явное перегружение эффектами?

Виной здесь — ошибка зрения. Стихи «Колчана» не дают общего рисунка, и, кажется, как будто и сам поэт искал его не очень ревниво. Созерцание не наложило своего знака на эту книгу стихов. А между тем, оно уже наверное входит в то неуловимое и загадочное, что «отделяет создание от создаваемого». Не нужно доказывать, что произведение становится тем законченнее, чем

большую роль играло созерцание их в процессе творчества. Печальный знак для стихов, если кажется, будто при их создании действенное усилие было слишком непрерывно напряжено, а созерцание слишком ослаблено. Стихи «Колчана» — еще не создание творчества; они — запечатление творческого процесса.

Вглядеться в стиль этой поэзии — значит лишний раз в этом убедиться. Стихотворная речь «Колчана» по своему словесному материалу гораздо драгоценнее, чем по форме. Она иногда достигает большого действия. Но это — благодаря необыкновенному многообразию в рельефности самих слов. Зато их сочетания только редко врезаются в сознание, и не кажется, что поэт относился к ним с любовью. Слова врываются в стихотворения этой книги блестящей и могущественной толпой, но не вливаются стройным шествием.

Гумилев хочет высказать слишком многое и это многое исчерпать до конца. И это удается ему: его стихотворная фраза высказывает с большой полнотой и силой все то, что автор в нее вложил. Но сама от себя она не придает высказываемому ни нового очарования, ни убедительности. Она не станет «рисунком мысли».

Отдельные примеры могли бы здесь мало выяснить, так как речь идет не столько о недостатках стиля, сколько об отсутствии положительных его качеств. Отдельные стихи не всегда это нам раскроют. Но, прочитав «Колчан» до конца, мы почувствуем себя неудовлетворенными. И это понятно: в стихотворениях Гумилева мы так или иначе находим «хороший слог» в обыкновенном значении слова; но он еще далек от того, чтобы стать хорошим поэтическим стилем. Для этого ему не дано ни времени, ни свободы.

Те из стихов, которые мы и с внешней стороны признаем в «Колчане» лучшими, свидетельствуют все-таки о том, что этому творчеству «дар оборотов» присущ только в слабой степени. Стилистика Гумилева часто спасает себя только своей несложностью. И можно счесть, что внешняя оболочка его стихов становится наиболее безупречной там, где в своих стилистических построениях она достигает возможной простоты и строгости. Потому что именно в этих свойствах она находит свою особенную печать, ту успокоенную энергию, то спокойствие глубоких басовых нот, которые создали «Африканскую ночь» и дали подлинное выражение патетизма военных стихов «Колчана»:

Та страна, что могла бы быть раем,
Стала логовищем огня.
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня [1].

Можно думать, что гибкое мастерство поэта помогает ему проложить свой путь и в области внешних форм. Но, чего бы ни ждать в дальнейшем от творчества Гумилева, можно, кажется, с уверенностью сказать, что к законченности этот путь приведет его только через отрешение от усложненного.

Пока этой законченности нет. И мы имеем творчество Гумилева, его стихи. Они иногда прекрасны, но хаотичны, и нам еще приходится их разгадывать. Как всякое искусство, которое еще не нашло себя до конца, оно любителям из публики оставляет труд своего последнего довершения.

Попробуем это сделать. Настолько, насколько это возможно со стороны, постараемся раскрыть и запечатлеть метафизическую сущность «Колчана». Потому что в своих стихах поэт еще не отыскал для нее совершенного стихотворного воплощения. Он дал нам еще только одни залоги большого творчества.

Реминисценции, живая экзотика, война с ее стихийным захватом, — вот, кажется, те проявления мира, среди которых возник «Колчан». Они сродни ему, и поэту всего естественней и свободней жить именно среди них. Экзотика для него — не условный символ, война — не тема для излияний и философствований, — это реальность духовной сущности. Совсем не все способно попасть в сферу его так называемых пяти чувств. Восприятия Гумилева ведут существование очень повышенное; зато многое не попадает в их круг. Как слух и зрение не могут воспринять меньшего числа колебаний, чем то, которое им доступно, так и творчество Гумилева остается глухим и слепым к тому, что переживается большинством людей как самая привычка и самая живая реальность. Таково свойство этого творчества, что сложный и мудрый рисунок обычной жизни, углубленная жизнь души в ее повседневной рамке — уходят от него. И о том, что поэт называет «жизнью современною», он, если и вспоминает, то с сухой злобой, только для того, чтобы во всеуслышание заявить о своей розни с ней:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда, —
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

. . . .

Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,

Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек [2].

Но вот пространства расширяются, вражда обоих миров становится мистически-беспредельной, сатира вырастает в печаль, насмешка идола становится вдруг сама заклятьем разгневанного божества, а окружающее и враждебное — желанной и недоступной, буколической страной людей.

Над этим островом какие выси,
Какой туман!
И Апокалипсис был здесь написан,
И умер Пан.

А есть другие — с пальмами, с дворцами,
Где весел жнец
И где названивают бубенцами
Стада овец.

И вот уже встает томление по человеческому, печаль о том, чего не было.

Но лишь на миг к моей стране от вашей
Опущен мост.
Его сожгут мечи, кресты и чаши
Огромных звезд.

(«Стансы»)

Так, не довольствуясь самым ярким и героическим, что поэт способен найти в реальной и земной жизни, он расширяет ее пределы и вводит свое творчество в мир фантастики. Этот переход совершается сам собою, едва заметно; и самая фантастика в поэзии Гумилева — только явственно продолженное реальное. Такая особенность исходит из самой сущности его восприятия, и, следуя за их своеобразным развитием, мы увидим, что они приводят нас в этом творчестве к результатам неожиданным и парадоксальным.

Мы видим, вглядываясь в него, что поэту свойственно мир внешний воспринимать не мыслью, не чувством, а ощущениями. Его «пять чувств» всегда в движении. И каждое спешит выделить из себя живой и заразительно-ощутимый образ.

Часто даже впечатление скорей духовное переживается поэтом чувственно. Так, в «Падуанском соборе» темное опьянение католицизмом дает впечатление нестерпимого томления чувств:

Растет и падает напев органа
И вновь растет полнее и страшней,

Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнаженных тел,
Бежать бы из-под этих сводов темных,
Пока соблазн душой не овладел.

В поэзии Гумилева часто встретим такое полное слияние духовного и чувственного образа, что нельзя различить, происходит ли воплощение первого или спиритизация второго.

Словно ветер страны счастливой,
Носятся жалобы влюбленных... [3]

Таковы «Канцоны» во всем их целом. Поэт достиг в них мастерства совсем особенного. Их полу-образы, полу-чувства, рассеянные где-то в земном пространстве, нашли свой язык, неуловимый и тонко чувственный. Стихи сделались живым голосом ощущаемого.

Он здесь заглушен и нежен. Но Гумилеву свойственна скорей странная, патетическая работа чувств. Они насыщены ощущением мира, они им почти больны. И самое соприкосновение заставляет их мучительно содрогаться.

То лето было грозами полно,
Жарой и духотою небывалой,
Такой, что сразу делалось темно,
И сердце биться вдруг переставало.
В полях колосья сыпали зерно,
И солнце даже в полдень было ало [4].

В разгаре боя его чувства (не «sentiments», а «sens» *) теряют предел и меру, они перерастают себя, отделяются от своего носителя, становятся видениями наяву.

Я кричу, и голос мой дикий,
Это медь ударяет в медь.

Такой галлюцинирующей силой заражены все ощущения одновременно.

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей [5].

---

* непереводимая игра слов, буквально: не «чувства» в традиционном понимании, а «чувство», являющееся смыслом *(фр.)*.

Здесь снова мыслимый образ переходит в чувственный. Ощущения напряжены до силы нечеловеческой, но хаоса нет, их жизнь раздельна и явственна, но еще явственней над ними жизнь сознания, которая не ослабляя из силы, овладевает ими в минуту наивысшей страсти.

Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть.

Еще один шаг, и уже ощущение отделится от общей жизни души; галлюцинация получит живое существование, и связь ее с сознанием порвется. Так ощущения собственной своей тяжестью рождают на свет чудесное. Мир населен таинственными существами, химерами, — никто не знает, откуда они пришли. Существование их загадка, но только, уж конечно, не символ, и все равно, жили ли они среди нас от начала мира, или только минута бреда вызвала их на свет.

Я не смею больше молиться,
Я забыл слова литаний,
Надо мною грозная птица,
И глаза у нее — огни [6].

И вот, порожденный поэтом образ становится для него загадкой. Тревожно хочет он в нее проникнуть и не умеет. Создание новоявленное, неслыханное, оно сильней и его мыслей, и его памяти. Глаза его глядят и видят воочию, а что — он и сам не знает. Чем-то глубоко художественным и искренним освещено здесь творчество Гумилева. Он просто говорит о своих видениях, не углубляя их, не превращая в символ и не толкуя. Ему, как одержимому и ребенку, дано пугаться собственного фантома.

Фантастика и прежде была близка поэзии Гумилева. Но в «Жемчугах» мы ее знали совсем иной. Она была гораздо более измышлением, чем откровением чувств. И то, что мы в ней теперь находим, — это только очень важное, но отдельное проявление той эволюции, которая за эти годы произошла в поэзии Гумилева.

Творчество этого поэта до такой степени сродни искусствам изобразительным, что кажется, будто ему пришлось преодолевать каким-то внутренним усилием те препятствия, какие стоят на пути живописца, а не поэта; ему пришлось побеждать статичность им создаваемого.

Поэтическая жизнь его прежних образов начиналась и кончалась в них же самих. Вещи двигались, но оставались мертвыми, и дух их не оживлял. Поэтическое прошлое Гумилева представляется мне музеем, где фантастические изображения по стенам застыли в позе стремительного движения.

Теперь это изменилось. В тот прежний мир, чудесный и неподвижный, ворвалась живая воля и кажется, что поэт наконец приобщился своему творчеству и что голос его зазвучал заодно со словом. То, чего достигали прежде отдельные, лучшие из его поэм («Капитаны» из «Жемчугов», «Открытие Америки» из «Чужого Неба»), звучит теперь освобожденным и полным звуком на протяжении большого цикла стихов, который назван «Колчаном».

Изобразительное мастерство поэта от этого нисколько не пострадало. Напротив того, оно возросло явно и несомненно. А сам он наконец воспользовался тем прекрасным правом поэта, какое дает ему именно его искусство не только создавать, но и пребывать в создаваемом.

Стихи «Колчана» — это отрывки какой-то небольшой поэмы, может быть, о мире, а может быть, о самом поэте. Иногда, становясь для нас наследием романтики, его поэзия своим героем делает мир, а вот моря, корабли и храмы становятся в них драматически действующими лицами. Но не они одни, земной мир возвращен лишь наполовину своей романтически-пышной праздности. Другой герой поэзии Гумилева — он сам — придет к нему неизменным гостем.

В музеях Запада мы привыкли встречать картины, где второй план живет отдельной жизнью, равен первому, так же горд собой, как и он, иногда даже над ним торжествует. Так хорошо бывает глядеть в этот второй план, удивляться его четкой, пышной конструкцией, дышать преображенной прелестью пейзажа и забываться в переходах глубоких улиц. Но есть и первый план. Художники не любили оставлять мир пустым и ненаселенным. И вот, в него неторопливым, широким шагом, не пугаясь его пространств, вступают люди и звери. Это живые воплощения этого мира, его порождения, плоть от плоти. Они не боятся дать себя поглотить им, покорно и медленно ложатся они на землю, сливаются с ней, принимают цвет травы и камня, а потом встанут, уведут и нас за собой, и, неожиданно став где-нибудь против солнца, отбросят вдруг большую синюю тень и мир внезапно станет их декорацией.

Не нужно расшифровывать стихов «Колчана» (в этом, впрочем, они не нуждаются никогда), чтобы понять классически-простое соотношение поэта и окружающего. Их нужно для этого лишь прочесть:

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,

И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота [7].

и вот вступление другого голоса:

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не остались в бухте необманной,
Что дон Жуан не встретил донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад
И Вечный Жид несчастней во сто крат.

Но проходили месяцы... Обратно
Я плыл и увозил клыки слонов,
Картины абиссинских мастеров,
Меха пантер — мне нравились их пятна —
И то, что прежде было непонятно, —
Презренье к миру и усталость снов.

Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась...

Отдельный голос, сначала заглушенный и согласованный с гулом земного мира, выделяется и начинает звучать торжественным solo. Еще один раз на протяжении этой поэмы (потому что естественнее всего рассматривать «Пятистопные ямбы» именно как поэму) он сливается с общим хором и радостно дает ему себя поглотить. Только на этот раз это уже не природа, экзотическая и неподвижная, но живая, гудящая, воинственная и близкая человеческой толпе.

И счастием душа обожжена
С тех самых пор.

Но в самом этом счастье еще раз звучит призыв к одиночеству, одиночеству уже во веки веков. Поэт уходит, оставляя за собой мир, точно декорацию неповторимого момента душевной драмы.

Есть на море пустынном монастырь,
Из камня белого, золотоглавый,
Он озарен немеркнущею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь!

Еще большее растворение в земном мире и еще большее отторжение от него мы находим в стихотворении «Снова море».

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход.
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет.

Неужель хоть одна есть крыса
В грязной кухне иль червь в норе,
Хоть один беззубый и лысый
И помешанный на добре,
Что не слышит песен Улисса,
Призывающего к игре?

Ах, к игре с трезубцем Нептуна,
С косами диких нереид
В час, когда буруны, как струны,
Звонко лопаются и дрожит
Пена в них или груди юной
Самой нежной из Афродит.

Вот и я выхожу из дома
Повстречался с иной судьбой,
Целый мир, чужой и знакомый,
Породниться готов со мной:
Берегов изгибы, изломы,
И вода, и ветер морской.

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть...

И вот такой же, как в предыдущем стихотворении, неожиданный, нелогичный, необъяснимый для читателя переход к последнему одиночеству:

Никогда не вернусь обратно,
Усмирю усталую плоть,
Если лето благоприятно,
Если любит меня Господь.

Поэзию «Колчана» нельзя назвать ни только созерцательной, ни лирической. Лиризм чужд всему поэтическому облику Гумилева. Он чужд ему уже потому, что ощущение самого себя не дано ему непосредственно. Он приходит к тому не сразу, но только через ощущение других вещей. В глубоких странствиях, на поворотах большой дороги, он вдруг становится с собой лицом к лицу. Мир разным образом воплощает странствующую в нем душу. Блуждая по земле, фантомы романтических сказок нахо-

дят самих себя только через ряд самых удивительных сказок, находят только через ряд самых удивительных воплощений. Так стихийная воля мира помогает поэту отыскать в нем свое лицо.

Есть два движения. Одно всеобщее, мировое, — слепое движение вещи. Другое — движение отдельной воли, сосредоточенной в себе одной. И вот тогда, когда это второе движение покорно отдает себя первому, тогда настает мгновение того неповторимого сочетания, какое только очень редко можно найти в поэзии: сочетание спокойствия и движения.

Это лучшее, что, кажется, мы найдем в поэзии Гумилева. Предел душевной мужественности, какое-то большое спокойствие, порождение большой тревоги, движение, успокоенное в другом движении, расплавленный металл, застывший в другом расплавленном металле. Только редко его поэзия достигает такой гармонии. Но вот стихи, которые можно целиком счесть ее порождением.

Полночь сошла, непроглядная темень,
Только река от луны блестит,
А за рекой неизвестное племя,
Зажигая костры, шумит.

Завтра мы встретимся и узнаем,
Кому быть властителем этих мест;
Им помогает черный камень,
Нам — золотой нательный крест.

Вновь обхожу я бугры и ямы,
Здесь будут вещи, мулы тут;
В этой унылой стране Сидамо
Даже деревья не растут.

Весело думать: если мы одолеем, —
Многих уже одолели мы, —
Снова дорога желтым змеем
Будет вести с холмов на холмы.

Если же завтра волны Уэби
В рев свой возьмут мой предсмертный вздох,
Мертвый, увижу, как в бледном небе
С огненным черный борется бог [8].

Необычайным и сложным путем приходит творчество Гумилева к тому спокойствию и тому единству, которое отмечает собой законченное в искусстве. Он находит их, двигаясь и в движении. И в этом залог того, что завершенное не станет для него «мертвым ложем» [9]. Своеобразное, но своим путем и своим законом, искусство Гумилева было мертвенным только в его рождении. И

только отрешаясь от этой мертвенности, оно начало находить себя. Каким станет его будущее — мы не знаем. Никто не предскажет того, что можно от него ждать, если оно измерит и победит пространства, отделяющие поэтические эскизы от созданий большого творчества. Эти пространства не могут еще не показаться подавляющими в своей громадности. И есть один только большой залог: это «Дух Колчана» в его раскрытии.

И. ГУРВИЧ

Ласкающие стрелы

Если беллетристическая литература не дала нам ничего радостного за последнее время, то нельзя сказать того же про поэзию. В этой области отрадное явление представляет только что вышедший сборник Н. Гумилева — «Колчан» *.

Не думайте, что в «Колчане» собраны какие-нибудь стрелы, могущие пронзить ум и сердце читателя чем-либо неожиданным, исключительным. Будь это так, тут нельзя было бы усмотреть отрадного явления: известно, ведь, как приторно и неприятно все то, что производится поэтами неожиданного и исключительного!

Стихи Н. Гумилева написаны отчасти в тонах старой школы, простым, звучным и задушевным языком, — и в этом их главное достоинство. Темы тоже не блещут новизной, но и это является скорее плюсом, чем минусом. Уж очень приелись «новые» мотивы, где больше надуманности, чем поэтической красоты. Трудно определить, о чем именно поет г. Гумилев. События, лица, города, родина и т. д.— все находит отклик в стихах поэта, для всего поэт подбирает соответственные рамки.

Стихотворение «Памяти Анненского», кажется, автор недаром поместил первым. Оно сразу располагает читателя к сборнику, не только располагает, но напоминает об «отошедших» истинных мастерах стиха. Приводим его поэму полностью:

К таким нежданным и певучим бредням
Зовя с собой умы людей,
Был Иннокентий Анненский последним
Из Царскосельских лебедей.
Я помню дни: я робкий, торопливый
Входил в высокий кабинет,

---

* *Н. Гумилев*. Колчан. Стихи. «Гиперборей». Петроград. 1916. Стр. 102. Ц. 1 р. 25 к. *(прим. авт.)*.

Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.
Десяток фраз, пленительных и странных,
Как бы случайно уроня,
Он вбрасывал в пространство безмятежных
Мечтаний — слабого меня.
О, в сумрак отступающие вещи
И еле слышные духи,
И этот голос нежный и зловещий,
Уже читающий стихи!
В них плакала какая-то обида,
Звенела медь и шла гроза,
А там, над шкафом, профиль Эврипида
Слепил горящие глаза...
...Скамью я знаю в парке; мне сказали,
Что он любил сидеть на ней,
Задумчиво смотря, как сини дали
В червонном золоте аллей.
Там вечером и страшно, и красиво,
В тумане светит мрамор плит,
И женщина, как серна боязлива,
Во тьме к прохожему спешит.
Она глядит, она поет и плачет,
И снова плачет и поет,
Не понимая, что все это значит,
Но только чувствуя — не тот.
Журчит вода, протачивая шлюзы,
Сырой травою пахнет мгла,
И жалок голос одинокой музы,
Последней — Царского Села.

Еще проще и теплее пьеса «Старые усадьбы»:

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.
В садах настурции и розаны,
В прудах зацветших караси.
— Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси и т. д.

Чем-то «своим» веет от стихов г. Гумилева о войне. В этих стихах гула пушек, лязга сабель, стонов раненых не слышно. Поэт видит всюду подвиг, но и подвига самого не воспевает. Ему важнее труд подвига:

...«Ура» вдали, как будто пенье
Трудный день окончивших жнецов.
Скажешь: это мирное селенье
В самый благостный из вечеров.

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.
Тружеников, медленно идущих
На полях, омоченных в крови,
Подвиг сеющих и славу жнущих,
Ныне, Господи, благослови... [1]

Не думается, чтобы тут были выписаны лучшие строфы; этих «лучших» очень много в сборнике, и если одни «лучше» по форме, то другие — по содержанию, и выбирать — дело нелегкое. Не приведены и образчики слабого, которого в книге тоже известное количество. Где же без того!

Вообще с «Колчаном» следует ознакомиться от начала до конца. Если автор подразумевал под заглавием помещение для стрел, то эти стрелы какие-то особенные: ласкающие, баюкающие, звенящие. Сборник г. Гумилева несомненно доставит много приятных минут стихофилу, а попадись оно в руки стихофобу, пожалуй, примирит последнего в известной степени с современной русской поэзией.

Г. И. ЧУЛКОВ

Поэт-воин

> Я вежлив с жизнью современною,
> Но между нами есть преграда...
>
> *Н. Гумилев*

Мы все без исключения пленники Современности, и мы почти все покорны нелегкому игу, которое возложила на человека история. С каждым столетием все новые и новые над нами тяготеют «труды и дни» наших предков. Мы все связаны круговою порукой. Но иные из нас по складу своей души влекутся к Завтра, иные пленяются очарованием былых дней. И те, и другие нужны живому миру. Жизнь в конце концов определяется равнодействующей <силой> этих желаний и стремлений. Прав тот, кто говорит, что смысл жизни в ее порыве, в ее полете, в отказе от примирения с действительностью. Но не менее прав и тот, кто утверждает прямую и бесхитростную любовь к древней земле, к ее скудному и скорбному, но людям милому бытию. Разумеется, высшая мудрость и живые истины откровения — суть верный залог для оправдания последних противоречий, но это оправдание выходит за пределы психологизма. Каждый день, каждый час включает в себя все многообразие прошлого и будущего. Правда, большинство наших современников носит на себе печать преходящей культуры, знак мгновенной испепеляющей жизни. Такие люди, скользящие по зеркальной поверхности истории, почти фантомы. Их лица не выразительны, их слова бедны. Значительны лишь дерзающие на «новую жизнь». С другой стороны, люди известного нравственного уклона, принявшие без переоценки семью, государство и все косное великолепие истории, необходимы в известном смысле и внутренне оправданы. В этом отношении поэты разделяют участь простых смертных. Их судьба

предопределена их волею к полету или к покою. Надо ли говорить о том, что внешняя подвижность человека вовсе не свидетельствует об его внутреннем йlan *, об его внутренней уверенности, что когда-нибудь и он чудотворно преобразится? Сколько ни путешествовал Теофиль Готье, как ни любил он разнообразие быта и культуры, как ни забавляли его метаморфозы искусства, всегда этот «poиte impeccable» ** был внутренне неподвижен. Поэзия Гумилева в этом смысле близка поэзии Теофиля Готье. Само собою разумеется, что ни «мэтр и друг» Бодлера, ни наш талантливый [поэт] современник вовсе не нуждаются в оправдании, когда утверждается такое понимание их поэзии. Надо быть фанатичным и слепым сектантом, чтобы отрицать очарование Теофиля Готье только потому, что он прозевал мировые события, занятый исключительно собою и тем, что было вокруг него. Готье был верен самому себе, а в этом вся суть. Он завещал поэту честный труд — «sculpte, lime, cisиle» *** — и его переводчик, который так удачно перечеканил французские стихи Готье на русский лад, исполнил точно завещание «непогрешимого» мэтра, и не только в своих переводах «Emaux et Camйes» ****.

Книги стихов Гумилева — хорошие книги, честно сделанные, а последняя, «Колчан», едва ли не лучшая из них. И в этой книге, несмотря на новые формальные успехи и на новую внутреннюю сосредоточенность, поэт остался верен той «неподвижности», которая была свойственна Готье, Леконт де Лилю или Эредиа. Впрочем, русская душа поэта предопределяет в известной мере ту своеобразную непосредственность и живую сердечность, которые не свойственны латинскому гению.

Хотя цитаты из поэтов мало убедительны, ибо все знают, что «лирическая свобода» — самое первое и самое важное свойство истинной поэзии, и потому, естественно, в противовес любой цитате можно найти десятки противоречащих ей лирических утверждений того же поэта, и даже в той же книге, но несмотря на это приходится иногда пользоваться некоторыми выражениями самого стихотворца, чтобы пояснить наше отношение к его поэзии, наше понимание его души и сердца.

Так, чтобы яснее показать, насколько чуждо Гумилеву современное мироощущение, антиномичное в существе своем, можно

---

* порыв *(фр.)*.

** непогрешимый поэт *(фр.)*.

*** «чеканить, гнуть, бороться» (*фр.*, пер. Гумилева ст-ния Готье «Искусство» («L'Art»).

**** «Эмали и Камеи» *(фр.)*.

сослаться на его соответственное лирическое признание, не выдавая, однако, этих стихов за прямое доказательство высказанной мысли:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда...[1]

Это сущая правда. Стоит только перечесть стихи поэта о войне, чтобы не сомневаться более в искренности и точности этого признания.

В недавно опубликованных дневниках Толстого есть, между прочим, примечательное рассуждение о войне; казалось бы, Толстой принципиально отрицал войну, не должен становиться на историческую точку зрения, но в своих интимных записках он как будто уклоняется от принципиальности: он недоумевает, как это теперь, именно теперь возможно воевать: прежде, во время наполеоновских войн или даже во время севастопольской кампании, люди, по его мнению, воевали искренне, а вот сегодня, когда каждый гимназист понимает, что война есть зло, воевать уже нельзя, невозможно, противоестественно. Такое толстовское непонимание войны в большей или меньшей степени, несмотря ни на какие философические отговорки, свойственно почти всем современникам. Нелицемерно принимают войну как таковую, войну как «рыцарское и благородное» состояние, а не как необходимое, но всегда ужасное зло, лишь люди такого душевного строя, который вовсе не созвучен новой жизни, новой культуре, новому религиозному сознанию.

Гумилев один из них. Он даже не подозревает возможность рефлексии в деле войны. Он до конца искренен в своей любви к бранной славе. Вот почему так удачны его военные стихи:

Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть,
Лишь под пулями в рвах спокойных
Веришь в знамя Господне, твердь[2].

Здесь нет и тени сомнений, здесь искренность, твердость, непосредственность, которым позавидует, пожалуй, и самый убежденный из германских воинов.

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага[3].

Это превосходно. Нельзя не восхищаться великолепным сочетаньем слов и торжественным ритмом. Такую счастливую фор-

му для песен [о] битвах мог найти лишь поэт, который ничего не знает о новом душевном опыте, мучительном и глубоком, противоречивом и ответственном.

Гумилев, как поэт, полон юных сил и творческих дерзаний, и, при всем том, он весь в прошлом, а не в будущем, и мы, его современники, воистину можем сказать: мы понимаем вас и ценим, «но между нами есть преграда...»

Я остановился так на теме войны, потому что, в сущности, здесь ключ к пониманию лирики Гумилева. Стихов, посвященных войне, немного в книгах поэта, но ко всему в этом мире он подходит, как воин, которого на время отпустили из стана, чтобы он отдохнул и пображничал. Гумилев как будто всегда чувствует, что все это «пока», а вот заиграют «марш величавый» и надо снова садиться на коня по властному зову строгого вождя. Ему и в небе мерещится полководец:

Там Начальник в ярком доспехе,
В грозном шлеме звездных лучей
И к старинной, бранной потехе
Огнекрылых зов трубачей [4].

Даже на пороге рая, моля Петра за свою душу, он сам напоминает о своей бранной жизни:

Георгий пусть поведает о том,
Как в дни войны сражался я с врагом [5].

Для него нет сомнений, что война дело святое и правое:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны [6].

Примечательно, что, несмотря на свой рыцарский воинственный пафос, столь свойственный германской культуре, лирика Гумилева ни в какой мере не зависит формально от поэзии немецкой. Воспитанный в прекрасных традициях родной поэзии, Гумилев и следует им покорно. И если и надо искать иных созвучий в его поэтических опытах, то найти их можно лишь в романских литературах, где есть подлинная любовь к земле и плоти. Гумилев любит земное наше бытие, как француз XIX века, и принимает этот мир, не переоценивая его.

Л. М. РЕЙСНЕР

Н. Гумилев. «Гондла».

Драматическая поэма в 4-х частях.
«Русская мысль», январь 1917

Новую поэзию[1] до сих пор часто и не без основания упрекали за слишком узкое понимание художественных задач. Казалось странным, что эстетическая школа, объявив войну целому ряду других направлений (символизм, футуризм и т. д.), сама, в деле осуществления своих принципов, не пошла дальше чисто лирической формы словесного письма.

Эпос и драма — «большое искусство» — оставались в стороне, а вся тяжесть нового миросозерцания, целый ряд тем исторических и философских — оказались втиснутыми в хрупкие сонеты, рондо и канцоны. Перегруженный содержанием и ограниченный в объеме, стих утратил свою нечаянную легкость, и чтобы не лишиться ясности и простоты, заменил художественную последовательность — схемой и логикой рациональной.

Правда, уже делались попытки к исправлению этой досадной односторонности. «Открытие Америки» и «Пятистопные ямбы» Гумилева — первые большие вещи, переход от сгущенной миниатюры к чему-то большему.

Насколько нужен был еще один шаг в этом направлении — показывает недавно вышедшая лирическая драма «Гондла». Все в ней радуется своему большому росту, стих расправляется в монологах и диалогах, играет силой, нестесненной архитектурным, героическим замыслом. Даже театральные, бутафорские мелочи: заколдованная лютня, охраняющая певца-лебедя, когти и клыки его преследователей — только усиливают чисто поэтическую ценность поэмы. Ясно, что легенда нужна, как роль, как диалектический прием для накопившейся, неудержимо растущей энергии стиха.

В первой же картине определен замысел пьесы, личный и одновременно социальный. На престол Исландии вступает новый король, горбатый певец Гондла, уроженец мирной христианской Ирландии. Женой его должна стать Лера, царевна суровой языческой Исландии, и брак этот, соединив «лебедей и волков» обещает обоим народам славное будущее.

Конечно, гордые ярлы, Груббе, Снорре, Ахти и Лаге, не желают подчиниться власти немощного короля, неспособного «опорожнить на поле колчан», поднять из берлоги медведя и силою добыть любовь Леры.

Не смея коснуться самого царя (дикарям и хищникам свойственно боязливое отношение к слабому), ярлы наносят удар его любви и чести. Леру, ожидающую жениха, Леру, ставшую нежной и покорной девочкой Лаик — обманывает и оскорбляет участник ее воинственных дневных забав, могучий и дерзкий Лаге.

Все, что следует за этим насилием: «неправый волчий» суд, изгнание, позор и одиночество — только начало того пути, который проходят на земле все сильные духом, горбатые лебеди, посаженные в зверинец. Начало религии и есть начало искусства, всякой мысли и красоты в крестном мучении. Оно есть — действие драмы становится древним обрядом, в котором нельзя изменить ни одной, смеющейся или горестной личины. Гондла бежит, и по его следам косматая алчная свора.

С н о р р е:

Брат, ты слышишь, качается вереск
Пахнет кровью прохлада лугов.

Г р у б б е:

Серый брат мой, ты слышишь? На берег
Вышли козы, боятся волков.

И певец, которому не уйти, не спастись, видит скорую смерть и в последний раз отвечает хору: «Вой все ближе, унылый, грозящий. Гаснет взор, костенеет рука. Сердце бьется тревожней и чаще, и такая, такая тоска...»

Новая измена Леры, тяжелые и грязные работы у костра ее возлюбленного — все это проходит, как сон. Солнце просияло болью, северные ели, утесы и воды кланяются человеческому страданию. Природа ждет. Еще немного, и безумный, с кленовыми листьями и хвоей на плечах, войдет в ее зеленый и живой рай.

Новый мир, неожиданно милый,
Целый мир открывается нам...

Так, по существу, кончается «Гондла», сын скальда, сказочный король «звездный и надзвездный», полюбивший «огнекрылую боль», чужой земле и от нее свободный.

Но для Гумилева Гондла все же, в конце концов, не только художественный образ, но живой и побежденный христианин, загнанный и затравленный царь. И непременно здесь, на земле, среди этих вот язычников, нужна ему окончательная победа. Для нее и умирает Гондла, и мечом, вынутом из его сердца, лебеди крестят волков. Так в самом конце, почти неожиданно на чашу весов падает тяжелое и общее понятие — «христианство», и кажется, что именно оно и перевешивает, поглотив маленький груз личного подвига и отречения.

Совсем минуя какую бы то ни было религию, одной любовью, одной верой искупает свою вину Лаик. Ей все равно, кто положит в ладью тело королевича: «люди, лебеди иль серафимы», и куда его понесет южный ветер.

Есть только одна страна, отчизна лебедей, «многолиственных кленов» и роз, и к ней приводит свободная смерть. Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр.

Так уйдем мы от смерти, от жизни,
Брат мой, слышишь ли речи мои?
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

Совершенство стиха и заключительный монолог Леры — до известной степени вознаграждают идеологическую запутанность последнего действия, которое могло стать роковым для всего «Гондлы».

А. Я. ЛЕВИНСОН

Николай Гумилев. Костер.

Стихи. И-во «Гиперборей». П., 1918 — Мик. Африканская поэма. И-во «Гиперборей». П., 1918 — Дитя Аллаха. Арабская сказка в трех картинах. С тремя рисунками П. Кузнецова. Отд. оттиск «Аполлона». П., 1918, ц. 6 р.

Три книги: эпическая поэма, драматическая сказка, сборник лирических стихов. Слишком обилен этот вклад Гумилева, чтобы я чаял взвесить его в столь краткой памятке. Мне остается лишь внести его в опись нашего поэтического достояния. И это тем более, что Гумилевым владеет возвышенное и строгое сознание предназначения поэта, устремление к «величью совершенной жизни». Его «Костер», последовавший за радостно-фантастическим «Колчаном» первого года войны, рисуется как эпизод, довольно краткое (в нем 29 стихотворений) intermezzo *. Душа, возвеличенная жертвенным подвигом воина, вновь погружена в марево северных туманов, в чистилище смутных кошмаров, над которым лишь в высоте сияет воскрылие серафимов (бесконечно любимый Гумилевым образ). Он сам ощущает «Костер», как «зловещую ночных видений тетрадь» [1], томится в своем гиперборейском изгнании [2], ибо кто он, если не

«...Простой индиец, задремавший
В священный вечер у ручья?» [3]

И не тот ли это очистительный костер, из пепла которого, по ветхому уподоблению — должен грянуть Феникс?

Я обнажил, мне кажется, интимный стержень нового цикла. Между тем, Гумилев слыл и слывет у многих *парнасцем* по содержанию и форме, т. е. безличным и педантичным нанизывате-

---

* интермеццо *(ит.)*.

лем отраженных чувствований, собирателем живописных эпитетов и радостных звонов. Не может быть большего заблуждения. Лиризм его — выражение сокровенной и скрытой чувствительности; другой в нем признак душевного волнения его юмор, юмор без широкой усмешки: Гумилев улыбается одними глазами. Да, конечно, он мастер и фанатик формы: но, что есть поэзия, если не постижение мира через образ и звук. Потому же повторный, омертвелый образ, подсказанный памятью слуха или привычной ассоциацией, перестает быть поэзией. Но творческая новизна образов Гумилева блистательна. Он помнит, что

«Лишь девственные наименованья
Поэтам разрешаются отсель» [4].

Магия поэтического воображения в том, что стихотворец словно *впервые* вскидывает глаза на весь предметный мир, — впервые, как африканский мальчик Мик в африканской роще. Что до формы, Гумилев и точно блюдет закон стиха: его размер. Но какие бури ритма могут волновать его стих среди гранитных набережных метра, об этом свидетельствует для примера хотя бы его «Самофракийская победа»:

В час моего ночного бреда
Ты возникаешь пред глазами —
Самофракийская Победа
С простертыми вперед руками.

Спугнув безмолвие ночное,
Рождает головокруженье
Твое крылатое, слепое,
Неудержимое стремленье.

Схема проста и устойчива; но шаг обращается в лет, стих обращен в мрамор, но мрамор взмывает ввысь. Африканская поэма «Мик» вся изложена рифмованными четырехстопными стихами, бодрыми путниками с легкой ношей. Как описать мудрую *детскость* этой эпики, где радость от тривиальных подробностей экзотического быта граничит с жизнью тропической чащи, Майн-Рид [5] с седым мифом, где в недра дикарской преисподней нисходят отсветы христианского рая.

Арабская сказка «Дитя Аллаха» возвеличивает в форме драматизированной притчи призвание поэта. Образ князя Гафиза окружен целым сонмом воспоминаний: фигурами «Тысяча и одной ночи», преломленными через философские сказки Вольтера, веяньями Западного ветра, как он воспет в «Диване» Гете [6],

арабесками и эмалевой расцветкой персидских миниатюр. На всех этих пахучих травах настоялся ароматный финал сказки Гумилева. Поэт дал остроте его выветриться, яри его потускнеть, словно от времени, прежде чем вручить его нам.

Таковы три новых произведения этого одетого в холод пылкого поэта, чья муза всего больше напоминает мне волшебный вымысел одного известного фантаста: красавицу, заключенную в льдистую глыбу.

Г. ГАЛЬСКИЙ

Панихида по Гумилеву

В то время, как в творчестве всех поэтов-символистов был уже совершенно очевиден упадок, талант Н. Гумилева разгорался все большим пожаром. Еще не отгорело великолепное «Чужое Небо», как появилось новое зарево над поэтом — «Колчан». Но уже в «Колчане» чувствовалась стенка, предел, уже были повторения, срывы.

Когда срывается поэт «нутра», как Бальмонт, А. Белый, — эти срывы огорчают, но не пугают... Но когда «подпустит петушка» поэт холодный и рассчитанный, — становится жутко. Так жутко было при последних двух книгах В. Брюсова, еще жутче при трех новых, сразу появившихся книгах Н. Гумилева «Костер», «Мик» и «Фарфоровый Павильон».

Что-то общее, роковое общее есть в «истории» Брюсова и Гумилева. Зенит одного — «Все напевы», потом спуск — «Зеркало теней», где еще были прекрасные пьесы среди массы скверных, и сразу, без оглядки — в «Семь цветов радуги» [1]. У Гумилева — «Чужое Небо», потом с «проседью» — «Колчан» — и, наконец, беспомощный «Костер». Брюсова при закате его таланта повлекло в стилизации, в «Сны Человеческие» [2], Гумилева — в стилизованный под Китай «Фарфоровый Павильон». В. Брюсов исписался, написав многое и великолепное. Неужели померк навсегда Гумилев, еще «царственный ребенок», еще только обмолвившийся десятком стихов?

«Костер» написан по очень простому рецепту. Н. Гумилев зоркий критик. Он совершенно верно предугадал: по какому пути пойдет В. Брюсов после 1916 г. И забежал вперед. Он написал все то, что должен был написать Брюсов (может, даже пишет!). И потому, что Брюсов сейчас пишет скучно и о скучном, Н. Гумилев написал скучный «Костер» о скучном. Тот же вялый стих, те же прозаизмы. «Костер» — это гениальный плагиат еще нена-

писанной книги Брюсова, и невольно вспоминается пушкинское «Жалею я о воре».

Кто же, как не Брюсов, может допустить такую рифмованную прозу: «Все он занят *отливаньем* пули, что меня с землею разлучит»? Выписываю все стихотворение.

РАБОЧИЙ

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий, старый человек,
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.
Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит,
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.
Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждет его в большой постели
Сонная и теплая жена.
Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.
И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Конечно, говорится о немецком рабочем. Но, почему у него блуза «*светло*-серая»? Почему «отли́тая» и «вспйненной», а не «отлитбя», «вспенйнная»? Что значит: она пришла за мной. Кто она? Грудь? За что воздаст Бог? За то, что невысокий человек, которого в «большой» (!) (это у рабочего-то?) постели ждет жена, занимался «отливаньем пули»? Весь eралаш этого стихотворения, неудачность эпитетов, абстракция — все это вина и Гумилева, и Брюсова.

Во всем «Костре» с трудом можно отыскать одно-два стихотворения, которые Гумилеву не стыдно было печатать.

«Фарфоровый Павильон» — очень милые подражания китайцам, но не больше. Милые подражания, не достигающие ни простоты, ни обаятельной мудрой детскости подлинника. «Павильон» — еще раз повторяю — очень мил. Как очаровательно, например, «Счастье»:

Из красного дерева лодка моя,
И флейта моя из яшмы.

Водою выводят пятна на шелке,
Вином — тревогу из сердца.

И, если владеешь ты легкой ладьей,
Вином и женщиной милой,

Чего тебе надо еще? Ты во всем
Подобен гениям неба.

Но дальше «милости» это не идет. А Гумилеву, после его обещаний, стыдно быть только очаровательным. Для этого в Петрограде найдется десяток молодых эстетничающих поэтов, кому не дано писать «свое», пусть они хоть подражают хорошему.

«Мик» — африканская поэма — самая странная из книг Гумилева. Что-то среднее между Киплингом и... Чарской[3]. Для детей — мудрено и скучно, для взрослых — наивно и... тоже скучно. В поэме повествуется довольно вялыми стихами, как бродили два мальчика со зверями. Зачем они бродят и странствуют, Господь их знает. Должно быть, так нужно, но бродят они настойчиво, особенно один из них. Впрочем, о «Мике», может быть, вообще лучше не говорить.

Так что же? Неужели эти три книги — траурное объявление, похороны поэта по третьему разряду? Неужели он еще не блеснет? Ведь недавно он был воистину лучшим среди старшего поколения? Может, это только секундная слабость, и завтра снова загорится звезда «поэта странствий».

Мы верим в это, но разумом мы знаем, что этого не будет.

Н. Гумилев не взлетал, а всходил. Крылья прозрения у него были заменены твердой поступью вкуса и зоркости. Больше у него нет ничего. И уже если вкус и зрение ему изменили, конец всему.

Поэты разума не переносят падений. Это не кошка, которую как ни кинь, все упадет на ноги. Гумилев упал грузно и неуклюже. Ему не встать.

Нам очень не хочется оказаться дурными пророками, но, увы! — Кассандра всегда права[4].

Р. Н. ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Изысканный жираф

Н. Гумилев, верный рыцарь и паладин «чистого искусства». В наше безбумажное время так приятно взять в руки книжку, напечатанную тонким шрифтом на бумаге чуть ли не «слоновой»: «Мик», *африканская поэма*. Слоновая бумага, к тому же, вполне гармонирует с содержанием африканской поэмы: на страницах ее то и дело проходят перед нами слоны, бегемоты, павианы и прочие исконные обитатели стилизованных лесов Африки. Стилем средним между лермонтовским «Мцыри» и бушевским «Максом и Морицем» [1] автор живописует, как

Неслись из дальней стороны
Освирепелые слоны.
Открыв травой набитый рот,
Скакал, как лошадь, бегемот,
И зверь, чудовищный на взгляд,
С кошачьей мордой, а рогат...

Здесь чувствуется, конечно, не только лермонтовский захват, но и самобытное творчество: там — «пустыни вечный гость, могучий барс», здесь — рогатая кошка. Не потому ли, кроме «Мцыри», здесь вспоминаются и классические строки из «Детского зверинца в 48 картинках»:

Есть зверей рогатых много
И в пустыне, и в лесу;
Но из всех — у носорога
Одного рог на носу.

А когда два героя поэмы, мальчики Мик и Луи, негритенок и француз, бегут в пустыню (точь в точь как Мцыри!) и испытывают ряд приключений в африканских лесах, предводимые павиа-

ном, то радостно приветствуешь старых детских знакомых, вспоминая рассказ о приключеньях и шалостях,

Wie zum Beispiel hier von diesen,
Welche Max und Moritz hiessen *.

Конечно, замысел автора отнюдь не юмористический, а самый что ни на есть «романтический»: мальчик Луи охвачен неудержимым стремлением за пределы предельного; сделавшись царем павианов, он не удовлетворяется этим высоким достиженьем, он желает стать царем леопардов, а, быть может, и рогатых кошек — и погибает, оплакиваемый Миком:

«Зачем, зачем, когда ты пал,
Ты павиана не позвал?..»
Завыл печальный павиан,
Завыла стая обезьян...

Так услаждает нас автор чистым и глубоким искусством, не запачканным повседневностью и современностью: поэма являет собою пример и образец того искусства (чистейшей воды!), которому должен верно служить поэт, поклоняясь вечному, а не временному, что бы ни творилось вокруг. Старый мир рушится; новый рождается в муках десятилетий; А. Блок, А. Белый, Клюев, Есенин откликаются потрясенной душой на глухие подземные раскаты, — какое паденье! какая профанация искусства! И утешительно видеть пример верности и искусству, и себе: в годы мировой бури поэт твердой рукой живописует нам, как Дух Лесов сидит «верхом на огненном слоне» и предается невинному развлечению:

То благосклонен, то суров,
За хвост он треплет рыжих львов.

Обидно было бы за поэта, если бы эти образы чистого искусства таили в себе иносказанья, если бы «огненный слон» вдруг оказался, например, символом революции, а «рыжие львы» — политическими партиями. Но мы можем быть спокойны: прошлое Н. Гумилева является ручательством за его литературное настоящее и будущее. Десятилетием раньше, в годы первой русской революции, этот начинающий тогда поэт, верный сладостной мечте [2], рассказывал в книжке стихов «Романтические Цветы» все о том же, о том, как

---

* Вот сейчас мы расскажем
О тех, кого звали Максом и Морицем *(нем.) (ред.)*.

Далеко, далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф[3].

Этот «изысканный жираф» поистине символичен, он просовывает шею из-за каждой страницы стихов Н. Гумилева. Мы можем быть спокойны: искусство стоит на высоте. Пусть мировые катастрофы потрясают человечество, пусть земля рушится от подземных ударов: по садам российской словесности разгуливают павианы, рогатые кошки, и, вытянув длинную шею, размеренным шагом «изысканный бродит жираф».

1918

Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХ

Н. С. Гумилев

(к 15-летию литературной деятельности)

Стихи Гумилева звучат для нас уже пятнадцать лет. Одни видят в них хорошее версификаторство, другим нравится пристрастие поэта к экзотике и зоологии, третьим нравятся его утонченные лирические мотивы и неподдельная религиозность, но, кажется, никто или почти никто не ощущает их загадочности, их символизма, этих дурманящих паров, под наркозом которых они написаны.

Гумилев несравненно больше похож на Теофиля Готье, чем на Бодлэра, но закваска в нем именно бодлэровская. «Гумилев-символист» — это звучит дико, но всякий, для кого символизм не исчерпывается шаманством Бальмонта и туманностью Блока, поймет, что я хочу сказать. Творчество Гумилева очаровывает прежде всего странной и соблазнительной фантастикой, своеобразием и причудливостью тем. Правда, в стихах его есть очень много искусственного и надуманного, но зато нет ничего безвкусного и необдуманного. Его надуманные стихи всегда хорошо обдуманы: это значит, что у него есть свой стиль и что этим стилем он владеет в полной мере.

Муза Гумилева живет в призрачной, воображаемой стране. Ничего не значит, что поэт сам побывал в далеких странах, видел воочию пустыни Африки и много иного, — в той стране, где живет его муза, все преображается, видоизменяется по ее прихоти. Там все необычайно изумительно, героично и таинственно.

Гумилева называют иногда «парнасцем», иногда «романтиком», иногда «акмеистом».

Эти определения нельзя ни совсем отвергнуть, ни полностью принять: Гумилев — фантазер, мечтатель, если угодно — «гипотоник», «визионер» или «наркоман».

Николай Степанович Гумилев родился 3 (15) апреля 1886 г. Среднее образование он получил в Царскосельской Николаевской гимназии.

Директором этой гимназии был Иннокентий Федорович Анненский, известный поэт, критик и переводчик Еврипида. Несомненно, он оказал влияние на юного Гумилева, если не в смысле формы и выбора тем, то, во всяком случае, в смысле выработки литературного вкуса и определения литературных симпатий, (см. стихотворение Гумилева «Памяти И. Ф. Анненского»). Влияние И. Ф. Анненского, В. Я. Брюсова и отчасти Вяч. Ив. Иванова отразилось в значительной степени на всем творческом пути Гумилева.

По окончании гимназии Н. С. два года провел в Париже, занимаясь в Сорбонне.

Поездки по Европе и Африке дали поэту много новых впечатлений, обогатили его творчество темами. В 1914—15 гг. он принял участие в отечественной войне, в качестве добровольца. Печататься Гумилев начал с 1905 г.: осенью этого года вышла в свет его первая книга стихов «Путь конквистадоров». Валерий Брюсов тогда же отметил, что в книге Гумилева есть несколько прекрасных стихов и удачных образов. Следующую книгу молодого поэта — изданные в Париже «Романтические цветы» (1908 г.) — Брюсов отметил, как заслуживающую истинного внимания, стихи его назвал красивыми, изящными и, большею частью, интересными по форме. В отзыве о «Жемчугах» Гумилева Брюсов указал, что поэт идет к полному мастерству в области формы и все его произведения написаны обдуманными и утонченно звучащими стихами. Другие критики были менее благосклонны. Так, Борис Садовской писал о «Чужом Небе» Гумилева, что об этой книге можно бы не говорить совсем, потому что ее автор — прежде всего *не поэт*. «Гумилев легко и ловко фабрикует свои стихи: между ними нет ни превосходных, ни неудачных, — все на одном уровне, а это самый дурной знак, указывающий на полную безнадежность автора, как поэта» (Совр. 1912, IV)[1].

Однако, последние книги стихов Гумилева «Костер» и «Колчан», а также замечательные переводы «Эмалей и Камей» Теофиля Готье служат лучшим доказательством того, какого незаурядного поэта имеем мы в лице этого «фабриканта» стихов, принадлежащего к числу тех (немногих, в сущности) людей, «pour qui le monde visible existe *», по выражению того же Т. Готье.

* для тех, для кого существует зримый мир *(фр.) (ред.)*.

А. А. БЛОК

«Без божества, без вдохновенья»

(Цех акмеистов)

1

Среди широкой публики очень распространено мнение, что новая русская изящная литература находится в упадке. Последнее имя, которое произносится с убеждением людьми, стоящими совершенно вне литературы, есть имя Льва Толстого. Все позднейшее, — увы, даже и Чехов, — по меньшей мере спорно; большая же часть писателей, о которых много говорила критика, за которыми числятся десятки лет литературной работы, просто неизвестны по имени за пределами того сравнительно узкого круга людей, который составляет «интеллигенцию». Пожалуй, нельзя сказать даже этого; есть люди, считающие себя интеллигентными и имеющие на это право, которые вовсе не знают, однако, имен многих «известных» современных писателей.

Мне возразят, что мнение большой публики, так же как слава, «дым». Но дыму без огня не бывает; я не хочу подвергать оценке факт, для меня несомненный; причин этого факта не счесть; я хочу указать лишь на одну из них, может быть, не первостепенную; но указать на нее пора.

Эта причина — разветвление потока русской литературы на мелкие рукава, все растущая специализация, в частности — разлучение поэзии и прозы; оно уже предчувствовалось в сороковых годах прошлого столетия, но особенно ясно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня. Как бы ни относились друг к другу поэзия и проза, можно с уверенностью сказать одно: мы часто видим, что прозаик, свысока относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее «игрушкой» и «роскошью» (шестидесятническая закваска), мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет, и обратно: поэт, относящийся свысо-

ка к «презренной прозе», как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом. Наши прозаики — Толстой, Достоевский — не относились свысока к поэзии; наши поэты — Тютчев, Фет — не относились свысока к прозе. Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и Лермонтове.

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу *русской культуры*. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки. Явление грозное, но, конечно, временное, как карточная система продовольствия. Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно.

Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет.

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность «Руслана» и «Пиковую даму», Гоголь и Достоевский — русских старцев и К. Леонтьева [1], Рерих и Ремизов [2] — родную старину. Это — признаки силы и юности; обратное — признаки усталости и одряхления. Когда начинают говорить об «искусстве для искусства», а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д. и т. д., — это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно. Мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам, и французская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам. Так и «чистая поэзия» лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а «большая публика», никакого участия в этом не принимающая и не обязанная понимать, а требую-

щая только настоящих живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно, и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой.

Все большее дробление на школы и направления, все большая специализация — признаки такого неблагополучия. Об одном из таких новейших «направлений», если его можно назвать направлением, я и буду говорить.

2

В журнале «Аполлон» 1913 года появилась статья Н. Гумилева и С. Городецкого о новом течении в поэзии; в обеих статьях говорилось о том, что символизм умер и на смену ему идет новое направление, которое должно явиться достойным преемником своего достойного отца.

В статье Н. Гумилева на первой же странице указано, что «родоначальник всего символизма как школы — французский символизм» и что он «выдвинул на первый план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору и теорию соответствий». По-видимому, Н. Гумилев полагал, что русские тоже «выдвинули на первый план» какие-то «чисто литературные задачи», и даже склонен был отнестись к этому с некоторого рода одобрением. Вообще Н. Гумилев, как говорится, «спрыгнул с печки»; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно, полусветским, полупрофессорским языком разговаривать с застенчивыми русскими литераторами о их «формальных достижениях», как принято теперь выражаться; кое за что он поощрял и похлопывал их по плечу, но больше порицал [3]. Большинство собеседников Н. Гумилева было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события; поэтому Н. Гумилеву как-то и не возражали энергично, тем более что он никого совершенно не слушал, будучи убежден, например, в том, что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее. Ему в голову не приходило, что никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло, и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия — страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой, короче говоря, Н. Гумилев пре-

небрег всем тем, что для русского дважды два — четыре. В частности, он не осведомился и о том, что литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя «символизм», что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности; к тому времени оно действительно «закончило круг своего развития», но по причинам отнюдь не таким, какие рисовал себе Н. Гумилев.

Причины эти заключались в том, что писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собою во взглядах и миросозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию Гумилева); с другой — все назойливее врывалась улица; одним словом, шел обычный русский «спор славян между собою» [4] — «вопрос неразрешимый» для Гумилева, спор по существу был уже закончен, храм символизма опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям [5].

Тут-то и появились Гумилев и Городецкий, которые «на смену»(?!) символизму принесли с собой новое направление: «акмеизм» («от слова «acme» — высшая ступень чего-либо, цвет, цветущая пора») или «адамизм» («мужественно—твердый и ясный взгляд на жизнь»). Почему такой взгляд называется «адамизмом», я не совсем понимаю, но, во всяком случае, его можно приветствовать; только, к сожалению, эта единственная, по-моему, дельная мысль в статье Н. Гумилева была заимствована им у меня; более чем за два года до статей Гумилева и Городецкого мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы на страницах того же «Аполлона»; тогда я эту мысль и высказал [6].

«Новое» направление Н. Гумилев характеризовал тем, что «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов» (что, впрочем, в России поэты делали уже сто лет), «более чем когда-либо вольно переставляют ударения» (?), привыкли к «смелым поворотам мысли» (!), ищут в живой народной речи новых слов (!), обладают «светлой иронией, не подрывающей корней веры» (вот это благоразумно!), и не соглашаются «приносить в жертву символу всех прочих способов поэтического воздействия» (кому, кроме Н. Гумилева, приходило в голову видеть в символе «способ

поэтического воздействия»? И как это символ — например, крест — «воздействует поэтически»? — этого я объяснить не берусь).

Что ни слово, то перл. Далее, в краткой, но достаточно сухой и скучной статье Гумилева среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа («Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе», «Смерть — занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей»; или любезное предупреждение: «Разумеется, Прекрасная Дама Теология остается на своем престоле» и т. п.) можно найти заявления вроде следующих: «Как адамисты, мы немного лесные звери» (как свежо это «немного»!), или: «Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать» («Нельзя объять необъятного», — сказал еще К. Прутков)[7], и: «Все попытки в этом направлении — нецеломудренны» (sic!)*.

С. Городецкий, поэт гораздо менее рассудочный и более непосредственный, чем Н. Гумилев, в области рассуждений ему значительно уступил. Прославившись незадолго до своей «адамистической» вылазки мистико-анархическим аргументом «потому что как же иначе?»[8], он и в статье, следующей за статьей Гумилева, наплел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами и пр. Его статья, однако, выгодно отличалась от статьи Гумилева своей забавностью: он прямо и просто, как это всегда было ему свойственно, объявил, что на свете собственно ничего и не было, пока не пришел «новый Адам» и не «пропел жизни и миру аллилуиа».

Так родились «акмеисты»; они взяли с собой в дорогу «Шекспира, Рабле, Виллона и Т. Готье» и стали печатать книжки стихов в своем «Цехе поэтов» и акмеистические рецензии в журнале «Аполлон». Надо сказать, что первые статьи акмеистов были скромны: они расшаркивались перед символизмом, указывали на то, что «футуристы, эго-футуристы и проч. — гиены, следующие за львом», и пр. Скоро, однако, кто-то из акмеистов, кажется, сам Гумилев, заметил, что никто ему не ставит преград, и написал в скобках, в виде пояснения к слову «акмеизм»: «полный расцвет физических и духовных сил». Это уже решительно никого не поразило, ибо в те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгласил, что он «гений, упоенный своей победой»[9], а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желающей быть «эпатированной»; поэтому определение акмеизма даже отстало

---

* Так! *(лат.) (ред.).*

от духа нового времени, опередив лишь прежних наивных писателей, которые самоопределились по миросозерцаниям (славянофилы, западники, реалисты, символисты); никому из них в голову не приходило говорить о своей гениальности и о своих физических силах; последние считались «частным делом» каждого, а о гениальности и одухотворенности предоставлялось судить другим.

Все эти грехи простились бы акмеистам за хорошие стихи. Но беда в том, что десяток-другой маленьких сборников, выпущенных ими перед войной, в те годы, когда буквально сотни сборников стихов валялись на книжном рынке, не блещут особыми достоинствами, за малыми исключениями. Начинавшие поэты, издававшиеся у акмеистов, печатались опрятнее многих и были внутренно литературнее, воспитаннее, приличнее иных; но ведь это — еще не похвала. Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»; во всяком случае, «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере нельзя было найти. Чуковский еще недавно определял ее поэзию как аскетическую и монастырскую по существу. На голос Ахматовой откликнулись, как откликнулись когда-то на свежий голос С. Городецкого, независимо от его «мистического анархизма», как откликнулись на голос автора «Громокипящего кубка», независимо от его «эго-футуризма» [10], и на голос автора несколько грубых и сильных стихотворений, независимо от битья графинов о головы публики, от желтой кофты, ругани и «футуризма» [11]. В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать; остальные, очень разноголосые, только начинали, и ничего положительного сказать о них еще было нельзя.

3

Тянулась война, наступила революция; первой «школой», которая пожелала воскреснуть и дала о себе знать, был футуризм. Воскресение оказалось неудачным, несмотря на то, что футуризм на время стал официозным искусством. Жизнь взяла свое, уродливые нагромождения кубов и треугольников попросили убрать; теперь они лишь изредка и стыдливо красуются на сломанных домах; «заумные» слова сохранились лишь в названиях государственных учреждений. Несколько поэтов и художников из фу-

туристов оказались действительно поэтами и художниками, они стали писать и рисовать как следует; нелепости забылись, а когда-то, перед войной, они останавливали и раздражали на минуту внимание; ибо русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие «прозорливые» и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем «акмеизм»; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых «бурь и натисков», а был привозной «заграничной штучкой». «Новый Адам» распевал свои «аллилуиа» не слишком громко, никому не мешая, не привлекая к себе внимания и оставаясь в пределах «чисто литературных».

Казалось, в 1914 году новый Адам естественно удалился туда, откуда пришел; ибо — inter arma musae silent *. Но прошло 6 лет, и Адам появился опять. Воскресший «Цех поэтов» выпустил альманах «Дракон» [12], в котором вся изюминка заключается в цеховом «акмеизме», ибо имена Н. Гумилева и некоторых старых и новых поэтов явно преобладают над именами «просто поэтов»; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах — это неблагодарное занятие: пламенем «Дракон» не пышет. Общее впечатление таково, что в его чреве сидят люди, ни в чем между собою не сходные; одни из них несомненно даровиты, что проявлялось, впрочем, более на страницах других изданий. В «Драконе» же все изо всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удается, но стесняет их движения и заглушает их голоса.

Разгадку странной натянутой позы, принятой молодыми стихотворцами, следует, мне кажется, искать в статье Гумилева под названием «Анатомия стихотворения»; статья заслуживает такого же внимания, как давняя статья в «Аполлоне»; на этот раз она написана тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений. Даже ответственность за возможную ошибку в цитате Н. Гумилев возлагает на автора цитаты — протопопа Аввакума; ибо сам ошибиться, очевидно, не может [13].

Н. Гумилев вещает: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий

---

* Когда гремят пушки, молчат музы *(лат.) (ред.)*.

только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы».

Это жутко. До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум» [14], и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда — менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилева.

Далее говорится, что каждое стихотворение следует подвергать рассмотрению с точки зрения фонетики, стилистики, композиции и «эйдолологии». Последнее слово для меня непонятно, как название четвертого кушанья для Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ» [15]. Но и первых трех довольно, чтобы напугать. Из дальнейших слов Н. Гумилева следует, что «действительно великие произведения поэзии», как «поэмы Гомера и Божественная комедия», «уделяют равное внимание всем четырем частям»; «крупные» поэтические направления — обыкновенно только двум; меньшие — лишь одному; один «акмеизм» выставляет основным требованием «равномерное внимание ко всем четырем отделам».

Сопоставляя старые и новые суждения Гумилева о поэзии, мы можем сделать такой вывод: поэт гораздо лучше прозаика, а тем более — литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те — не умеют; лучше же всех поэтов — акмеист; ибо он, находясь в расцвете физических и духовных сил, равномерно уделяет внимание фонетике, стилистике, композиции и «эйдолологии», что впору только Гомеру и Данте, но не по силам даже «крупным» поэтическим направлениям.

Не знаю, как смотрит на это дело читатель; может быть, ему все равно; но мне-то — не все равно. Мне хочется крикнуть, что Данте хуже газетного хроникера, не знающего законов; что поэт вообще — богом обделенное существо, а «стихи в большом количестве вещь невыносимая», как сказал однажды один умный литератор; что лавочку эту вообще пора закрыть, сохранив разве Демьяна Бедного и Надсона [16], как наиболее сносные образцы стихотворцев.

Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следо-

вательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*.

Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну! Да нет, не захотят и не сумеют; они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими; во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои «цехи», отрекутся от формализма, проклянут все «эйдолологии» и станут самими собой.

Апрель 1921

Вас. В. ГИППИУС

Пряники

(«Костер» и «Фарфоровый павильон»
Н. Гумилева. Петроград, 1918)

Гумилева знают. Гумилев популярен. Наперекор всем историко-литературным хитросплетениям. Ничего не желая об этих хитросплетениях знать, своенравная публика отдает Гумилеву предпочтение и перед его учителями, и перед его соратниками. Несомненный учитель Гумилева — Брюсов, «поэтический дядька» всех тяготеющих к французской пышности и пряности словесной и картинной; но о Брюсове поахали в свое время и забыли его, как только он начал появляться в академическом сюртуке, как только стал скучен; Гумилеву же еще далеко до академической одежды, он «свой человек» и в костюме спортсмена, и в походном френче. Есть и другой учитель у Гумилева — тот неожиданный в свое время поэтический отшельник, у которого так повадно было учиться «остроте». Ибо каждое движение его воистину было заострено. Это Иннокентий Анненский, но Анненского «свет узнал и раскупил», а там забыл еще более благополучно, чем Брюсова. Ant mortuis nihil bone *, как говорит чеховский «оратор» [1].

Еще меньше хотят знать поклонники Гумилева о литерат<урных> товарищах и учениках Гумилева: какое им дело, что поэт считал себя (а может быть, и до сих пор считает) командиром нового целого взвода так называемых «акмеистов». Услышав новый термин, публика захотела, конечно, узнать его значение, но, не получив удовлетворительного ответа, зевнула и успокоилась: на ее отношении к Гумилеву это не отразилось.

Надо быть справедливым к Гумилеву: он не делал ничего предосудительного, чтобы влюбить в себя публику. Он отнюдь не потакал, например, ее тяге к изменчивой злободневности. Правда,

---

* После смерти — ничего хорошего *(лат.)*.

в начале войны он принял участие в вакханалии военного стихотворчества. Но и здесь, хотя и примкнул к «оправдывающим», остался оригинален: патриотические неистовства подогревались не им, другими. Не потакал он и спросу на дешевый эротизм под сентиментальным соусом — вообще за публикой не бегал.

Привлек он ее к себе другими качествами: доступностью, занимательностью, живописностью и, пожалуй, пикантностью, но не в дурном смысле. Отвергнув лирические тенденции символистов, сочтя предрассудком их тягу к музыке, он стал заботиться о тщательной лепке и раскраске каждого стихотворения. И они уже не сливались в читательской памяти в одну массу: каждое слово жило своей жизнью. Каждое имело вес, форму, цвет. Они сыпались из книг его как пряники: вот пряник-рыба, вот пряник-лошадь, а вот король с королевой, все замешанные на меду, вкусно и сладко выпечены, ярко расписаны и внутри каждого — перец-имбирь или другая пряность.

Открываю новые книги Гумилева — «Фарфоровый павильон» и «Костер». Первая — целиком состоит из пряников — по китайскому рецепту. Пряники сыплются и из второй. Вот, напр<имер>, что удалось сделать Гумилеву, какое воображение его остановилось на теме невского ледохода:

Река больна, река в бреду.
Одни, уверены в победе,
В зоологическом саду
Довольны белые медведи.

И знают, что один обман —
Их горестное заточенье:
Сам Ледовитый океан
Идет на их освобожденье.

(*«Ледоход»*. «Костер», с. 15)

Не правда ли, прочитав эти строки, нельзя удержаться от улыбки — но не насмешливой, а ласково-поощрительной, чуть ли не такой, которой мы встречали наиболее удачные словосочетания Игоря Северянина? Гумилев не такой озорник, как Северянин, он не все, а только кое-что принесет в жертву остроте и пряности, — зато, вероятно, он и не «выскочит из ландолета девушками окруженный» [2]. Но историки нашей поэзии вспомнят, что первый голос, раздавшийся в защиту фокуснической ловкости Северянина, был голос Гумилева (в «Аполлоне» 1911 года — рецензия об электрических стихах). Родство их несомненно. Гумилев — облагороженный Северянин, или Северянин — опошленный Гумилев: как угодно.

Не может не улыбнуться читатель, знакомясь с другими словесными пряниками Гумилева. О женском голосе он говорит —

Звонче лютни серафима
Ты и в трубке телефонной.

(*«Телефон»*. «Костер», с. 37)

Читатель догадывается, конечно, что это неспроста, не лирическая запись впечатления, что автор, говоря словами его учителя Брюсова, «счел своевременным» утвердить в поэтических правах современный телефон. Да, в бессознательном разбеге воображения придется раз навсегда забыть тому, кто пренебрег символической «existence» * во имя веселой конкретности, символич<еской> музыкой во имя лепки, во имя «печения». Любопытнее всего, что улыбается не только читатель: улыбается, очевидно, и сам автор. И это не та улыбка, которая искрами брызжет из развалившихся глаз, как это по временам бывало с Пушкиным, — это улыбка торжествующего мастера, мастера, довольного тем, что он сделает. Нет-нет, и эта улыбка прорвется там, где ее, казалось бы, трудно ждать — напр<имер>, в раздумьях о своей смерти:

И умру я не на постели
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели, (щели??)
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: вставай!

(*«Я и вы»*. «Костер», с. 17)

Нет сомнения — в стихах этих отражено то подлинное, чем живет поэт. Нет сомнения в глубокой серьезности такого, например, прекрасного стихотворения, как «Деревья»:

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни.
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

. . . .

Есть Моисеи посреди дубов,
Марии между пальм...

(*«Деревья»*. «Костер», с. 7)

---

* существование, жизнь *(фр.)*, здесь — бытие *(ред.)*.

Но удивительное дело: когда, прочитав, представляешь себе лицо поэта, не можешь отделаться от навязчивой мысли, что автор и здесь улыбается. Всюду, всюду чудится читателю улыбка мастера, как нельзя больше довольного своей работой, — и совершенно невозможно, слушая стихи Гумилева, представить автора плачущим, тогда как слезы на глазах Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета, Блока были бы вполне естественны.

Гумилев — отличный лепщик, отличный выделыватель хороших стихов, и отличным качеством своих «пряников» он подкупает не только публику, но и толпу «молодых», как иногда бывает с учениками, которые пренебрегают тем серьезным, что есть в учителе, и, усвоив его внешние приемы, наперебой упражняются в тонкостях печения пряников. Все шире и шире расплываются самодовольные улыбки: их отношения к своему искусству хорошо формулируются фразой героя: (кажется, в стихотворении одного молодого поэта этой школы)

То, что я сделал — превосходно!
И это сделал — я!

Так будет еще долго. Сейчас, в эпоху всяческого голода, особенно соблазнительно обманывать свой голод пряниками. Но уже скоро раздастся неумолимое требование: «хлеба!». И тогда пряные фразы и рифмы отойдут на время в историю. А пока Гумилев по праву выдвинут читающей стихи публикой в первые ряды, по праву заслужил ее расположение. Большой искусник, он кажется иногда обладателем изумительных, вряд ли не сверхъестественных способностей — и вдумываясь в название его книги — «Костер», мы не сразу можем догадаться, что в самом деле перед нами подлинное горение, огонь, низведенный с неба магической волей, почти или только бенгальские огни (конечно, самого лучшего качества!).

Г. В. ИВАНОВ

О поэзии Н. Гумилева

«Огненный столп» Н. Гумилева более чем любая из его предыдущих книг полна напряженного стремления вперед по пути полного овладения мастерством поэзии в высшем (и единственном) значении этого слова.

Я помню древнюю молитву мастеров... [1]

Так начинается одно из центральных по значению стихотворений «Огненного столпа». Стать мастером — не формы, как любят у нас выражаться, а подлинным мастером поэзии, человеком, которому подвластны все тайны этого труднейшего из искусств, — Гумилев стремится с первых строк своего полудетского «Пути Конквистадоров», и «Огненный столп» красноречивое доказательство того, как много уже было достигнуто поэтом и какие широкие возможности перед ним открывались.

Если мы проследим пройденный Гумилевым творческий путь, мы не найдем на всем его протяжении почти никаких отклонений от раз поставленной цели. Стремление к ней, сначала инстинктивное, с годами делается все более сознательным и волевым. Цель эта — поднять поэзию до уровня религиозного культа, вернуть ей, братающейся в наши дни с беллетристикой и маленьким фельетоном, ту силу, которою Орфей очаровывал даже зверей и камни [2].

В этом пафос поэзии Гумилева, в этом смысл ее для самого поэта. Читателю, ищущему в стихах только державинского сладкого лимонада или гражданской микстуры (а как близко к 100 % число таких читателей, мы знаем), — эти замыслы казались просто красивой позой. И какой бы литературный успех ни сопровождал Гумилева, в самом этом успехе таилась бы глубокая взаимная рознь — между поэтом, ставящим себе такие задачи, и его пестрой и случайной аудиторией.

Н. Гумилев сознавал это чрезвычайно остро, и вся его критическая, лекционная, студийная работа была целиком направлена на воспитание кадров читателей, способных воспринимать его.

В первых книгах Гумилева: «Пути Конквистадоров», «Романтических цветах» и «Жемчугах» основная идея его творчества уже выражена отчетливо и ясно, но образы, пленяющие поэта, слишком театральны, поза слишком красива и обдуманна, чтобы быть естественной. Богатство мира еще ассоциируется им с богатством в его материальном представлении. Пальмы, жирафы, львы, герои древности, сверхчеловеческие доблести и пороки — заполняют собой страницы первых книг Гумилева. Реакцией против этой безудержной экзотики является «Чужое небо», где голос Гумилева становится много сдержанней, человечней и естественней, нисколько не теряя богатства интонаций. «Колчаном» завершается работа, начатая в «Чужом небе». Повязка окончательно падает с глаз поэта — он видит мир таким, как он есть:

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять [3].

В этих строках не только залог полного преодоления эстетизма, но и открытый путь к лирике, до сих пор поэту недоступный.

«Костер», «Фарфоровый павильон», «Африканская поэма», «Мик», «Шатер» — уверенные шаги по пути, намеченному «Чужим небом».

По ним мы можем следить за теми или иными уклонами творчества поэта, но его художественное восприятие остается неизменным.

Возвращаясь к «Огненному столпу», которому суждено было стать последним сборником поэта, можно сказать, что это характернейшая, но вряд ли самая сильная из книг Гумилева. Зная все его творчество, мы знаем, что он почти всегда находил удачное разрешение поставленных себе задач. Аналогия с «Чужим небом» — здесь вполне уместна. Наступление в недоступные еще поэту области было начато в «Чужом небе», но достижения совершенной победы собраны не в нем, а в более отстоявшихся «Колчане» и «Костре». Так и здесь — целый ряд ритмических, композиционных и эйдолологических завоеваний намечается в «Огненном столпе», но вчерне, наспех, в горячке созидания, и поэтому местное значение многих (составляющих ядро сборника) стихотворений не соответствует их самодовлеющей ценности.

В. И.

Н. Гумилев. «Огненный Столп»

— сборник стихов. Издание «Petropolis», 1921.
«Фарфоровый Павильон» — китайские стихи.
«Мик» — африканская поэма. «Тень от пальмы» — рассказы. Посмертный сборник.
Издательство «Мысль». 1922 г.

Стихи Гумилева для

«Сильных, злых и веселых,
Убивавших слонов и людей,
Умиравших от жажды в пустыне,
Замерзавших на кромке вечного льда» [1].

«Муза Дальних Странствий» — любимейшая из муз поэта. В его стихах нас поглощает соль южных морей, пески пустынь, пальмы оазисов, Африка с ее бесчисленными племенами, так странно звучащими на русском языке, и южная изумительная Азия — Китай, Индо-Китай, Персия. Правда, это Африка негусов, а Китай богдыханов, ибо автор неисправимый аристократ, но его экзотическая романтика звучит и не забывается и напряженно зовет к недостигнутой цели. Ведь, может быть, теперь, в пламенной буре революции

«Когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта»,

больше, чем когда бы то ни было надо знать,

«Как не бояться,
Не бояться и делать что надо».

Рассказы Гумилева слабее, в них мы находим слишком явное подражание Эдгару По. Слабее и посмертный сборник, куда несравненно менее одаренные ученики поместили зачастую довольно безвкусные корнетские мадригалы, которые лучше было бы

оставить до полного собрания сочинений [2]. Но все же ясный и бесстрастный эстетизм поэта, радостно принимающий всякую жизнь, чувствуется и в этих произведениях. «Мне отрубили голову», — снится ему в одном из рассказов: — «и я, истекая кровью, аплодирую уменью палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно» [3].

К несчастью, сон оказался вещим.

Значение Гумилева и его влияние на современников огромно. Его смерть и для революционной России остается глубокой трагедией. И никто, надеюсь, не повторит вслед за поэтом: «Как все это просто, хорошо и совсем не больно».

М. И. ЦВЕТАЕВА

<О Гумилеве>

Есть у Гумилева стих — «Мужик» — благополучно просмотренный в свое время царской цензурой — с таким четверостишием:

В гордую нашу столицу
Входит он — Боже спаси! —
Обворожает Царицу
Необозримой Руси...

В этих словах, четырех строках, все о Распутине, Царице, всей этой туче. Что в этом четверостишии? Любовь? нет. Ненависть? нет. Суд? нет. Оправдание? нет. Судьба. Шаг судьбы.

Вчитайтесь, вчитайтесь внимательно. Здесь каждое слово на вес — крови.

В гордую нашу столицу (две славных, одна гордая: не Петербург встать не может) входит он (пешая и лешая судьба России!) — Боже спаси! — (знает: не спасет!) обворожает Царицу (не обвораживает, а именно по-деревенски: обворожает!) необозримой Руси — не знаю как других, меня это «необозримой» (со всеми звенящими в нем зорями) пронзает — ножом.

Еще одно: эта заглавная буква Царицы. Не раболепство, нет! (писать другого с большой буквы еще не значит быть маленьким), ибо вызвана величием страны, здесь страна дарует титул, заглавное *Ц* — силой вещей и верст. Четыре строки — и все дано: и судьба, и чара, и кара.

Объяснять стихи? Растворять (убивать) формулу, мнить у своего простого слова силу большую, чем у певчего — сильней которого силы нет, описывать — песню! (Как в школе: «своими словами» лермонтовского Ангела, да чтоб именно своими, без ни одного лермонтовского — и что получалось, Господи! до чего ничего не получалось, кроме несомненности: иными словами

нельзя. Что поэт хотел сказать этими стихами? Да именно то, что сказал).

Не объясняю, а славословлю, не доказую, а указую: указательным на страницу под названием «Мужик», стихотворение, читателем и печатью, как тогда цензурой и по той же причине — незамеченное. А если есть в стихах судьба — так именно в этих, чара — так именно в этих, История, на которой и «сверху» (правительство) и «сбоку» (попутчики) так настаивают сейчас в Советской литературе — так именно в этих. Ведь это и Гумилева судьба в тот же день и час входила — в сапогах или валенках (красных сибирских «пимах») пешая и неслышная по пыли или снегу.

Надпиши «Распутин», все бы знали (наизусть), а «Мужик» — ну, еще один мужик. Кстати, заметила: лучшие поэты (особенно немцы: вообще — лучшие из поэтов) часто, беря эпиграф, не проставляют откуда, живописуя — не проставляют — кого, чтобы, помимо исконной сокровенности любви и говорения вещи самой за себя, дать лучшему читателю эту — по себе знаю! — несравненную радость в сокрытии открытия.

Дорогой Гумилев, породивший своими теориями стихосложения ряд разлагающихся стихотворцев, своими стихами о тропиках — ряд тропических последователей —

Дорогой Гумилев, бессмертные попугаи которого с маниакальной, то есть неразумной, то есть именно попугайной неизменностью повторяют Ваши — двадцать лет назад! — молодого «мэтра» сентенции, так бесследно разлетевшиеся под колесами Вашего же «Трамвая» —

Дорогой Гумилев, есть тот свет или нет, услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю.

Чувство Истории — только чувство Судьбы.

Не «мэтр» был Гумилев, а мастер: боговдохновенный и в этих стихах уже безымянный мастер, скошенный в самое утро своего мастерства-ученичества, до которого в «Костре» и окружающем костре России так чудесно — древесно! — дорос.

IV

ИССЛЕДОВАНИЯ

Ю. И. АЙХЕНВАЛЬД

Гумилев

Последний из конквистадоров, поэт-ратник, поэт-латник с душой викинга, снедаемый тоской по чужбине, «чужих небес любовник беспокойный», Гумилев — искатель и обретатель экзотики. Он очень своеобразен, необычен, богат «неожиданностями»; «сады моей души всегда узорны» — говорит он о своей действительно узорной и живописной душе. У него — только дорогое, ценное, редкое: стихи — драгоценности, стихи — жемчуга. Переводчик Теофиля Готье, изысканный и искусный, он следует завету своего французского собрата — «чеканить, гнуть, бороться», и при этом, тоже как Готье, не удостаивает бороться с легким, «не мнет покорной и мягкой глины ком», а одерживает блестящие победы исключительно лишь над благородными металлами и над мрамором Пароса или Каррары. Он в самом деле — акмеист; ему желанны и доступны одни только вершины. Именно впечатление вершинности и предельности производят его недрогнущие строки. Мужественной и великолепной поступью движется его стих, то лапидарный, то грациозный, иногда преднамеренно тяжелый (как в «Шатре»), иногда несущий на своих волнах утонченную образность:

Ветер милый и вольный,
Прилетевший с луны,
Хлещет дерзко и больно
По щекам тишины.

И, вступая на кручи,
Молодая заря
Кормит жадные тучи
Ячменем янтаря.

Или:

Сонно перелистывает лето
Синие страницы ясных дней.

Маятник старательный и грубый,
Времени непризнанный жених,
Заговорщицам-секундам рубит
Головы хорошенькие их.

Презирая дешевое, блистательный владелец сокровищ, он обладает, но не чванится высокой техникой, и слова его для разнообразных ритмов четко подобраны одно к другому, как перлы для ожерелья. Взыскательный мастер своего искусства, он однако мастерству и форме не придает самодавлеющего значения и не хочет насиловать поэзию; он «помнит древнюю молитву мастеров»:

Храни нас, Господи, от тех учеников,
Которые хотят, чтоб наш убогий гений
Кощунственно искал все новых откровений.

На ранних стихах его легко заметить влияние Брюсова, но свойственные последнему провалы в безвкусии уверенно обошел талантливый и тактичный ученик. И лишь в виде исключения можно уловить на его зрелых страницах следы искусственности, неоправданность рифмы и ее насилие над смыслом.

А общий смысл его поэзии ясен и отчетлив. Романтик, борющийся за «голубую лилию», Гумилев не привержен к дому с «голубыми ставнями, с креслами давними и круглым чайным столом». Его не изнежила, не усыпила Капуя милой домашности; зоркие взоры его устремлены поверх обыденных мелочей. Любовник дали, он, как блудный сын Библии и своей поэмы, томится под родной кровлей и покидает ее ради «Музы дальних странствий». Он принадлежит к династии Колумба, и вольной душе его родственны капитаны каравелл, летучие голландцы, Синдбады-Мореходы и все, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опостылели страны отцов». Как и все эти изобличители притаившихся земель, подарившие миру неведомые пространства, он тоже «солью моря грудь пропитывал», и все «моря целовали его корабли». Манят его пути и путешествия человечества, красивые и опасные приключения, какие только можно встретить в истории или испытать в нашей современности; душою и телом проникает он в причудливые окраины бытия. В противоположность нам, домоседам, он не зря, не бесследно, прочел в своем детстве волнующие книги о плеяде великих непосед, о тех, кого он называет «паладины Зеленого Храма, под пасмурным морем следившие румб». Ему присуще непосредственное чувство того, что «как будто не все пересчитаны звезды, как будто наш мир не открыт до конца». Так это и есть, потому что звезды не поддают-

ся учету и мир не имеет конца. Вот Гумилев и продолжает открытия, завоевания и скитания своих духовных предков. Неутолимо его любопытство, велика его смелость. Не испуганный расстояниями, он покоряет их себе — как мечтою, так и действительностью. Гумилев — поэт географии. Он именно опоэтизировал и осуществил географию, ее участник, ее любящий и действенный очевидец. Вселенную воспринимает он как живую карту, где «пути земные сетью жил, розой вен». Творец «расположил», — и по этим венам «струится и поет радостно бушующая кровь природы». Кто читает автора «Чужого неба», тот вослед ему посещает не только юг и север Европы, но и Китай, Индокитай, и, особенно, пустыню Сахары, «колдовскую страну» Абиссинии; тот видит «черных русалок на волнах Черного моря», созерцает Египет в божественный лунный час его, когда «солнцем день человеческий выпит», — и вообще для Гумилева расстилает знойные ткани своих песков его любимица Африка, «на дереве древнем Евразии исполинской висящая грушей». Свою гордость и грезу он полагает в том, чтобы Африка в благодарность за его песни о ней увековечила его имя и дала последний приют его телу:

Дай за это дорогу мне торную
Там, где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем черную
До сих пор неоткрытую реку;

И последнюю милость, с которою
Отойду я в селенья святые, —
Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария.

Африка дарит его стихотворениям пышную флору и фауну — алоэ, кактусы, в рост человеческой травы; и здесь — «пантера суровых безлюдий», гиены, тигры, ягуары, носороги, слоны, обезьяны, рыжие львы и жирафы на озере Чад. Живою водой художества певец «Шатра» и «Колчана» пробудил и этнографию; он ее тоже приобщил красоте, и мы читаем у него:

Есть музей этнографии в городе этом,
Над широкой, как Нил, многоводной Невой.
В час, когда я устану быть только поэтом,
Ничего не найду я желанней его.

Я хожу туда трогать дикарские вещи,
Что когда-то я сам издалека привез,
Слышать запах их странный, родной и зловещий,
Запах ладана, шерсти звериной и роз.

«В час, когда я устану быть только поэтом...» Но на самом деле быть поэтом он никогда не устает, и вся эта география и этнография не глушат в нем его художественной сердцевины, как не заглушает ее и то, что он любит далекое не только в пространстве, но и во времени, помнит историю, вождей прежнего человечества, друидов и магов, эпос Ассировавилонии, и события Исландии в XIX веке, — и не увядают для его воображения цветы отдаленнейших мифологий.

Свои дальние путешествия он совершает не поверхностно, он не скользит по землям, как дилетант и турист. Нет, Гумилев оправдывает себя особой философией движения, «божественного движения», которое одно преображает косные твари мироздания и всему сообщает живую жизнь. Кроме того, у него есть чувство космичности: он не довольствуется внешней природой, той, «которой дух не признает»; он *прозревает* гораздо глубже ее пейзажа, ее наружных примет, и когда видит луг, «где сладкий запах меда смешался с запахом болот», когда слышит «ветра дикую заплачку, как отдаленный вой волков», когда видит над сосной курчавой скачку каких-то пегих облаков», то, возмущенный этим показным убожеством и преднамеренной бесцветностью, *глубокомысленно* восклицает:

Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многоразличье
Творцом просыпанных семян.

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь!

Наконец, по земле-звезде странствует наш путник-поэт непременно с оружием в руках; его скитания-завоевания, и созвездия чужих небес Южный Крест, «кресты, топоры, загорающиеся в небесных садах», нередко освещают его бранные дела. Вообще, Гумилев — поэт подвига, художник храбрости, певец бесстрашия. Мужчина по преимуществу, он чувствует себя на войне, как в родной стихии; он искренне идеализирует ее, и в его устах, устах реального воина (на идеализацию имеет право только реалист), не фразой звучит утверждение: «воистину светло и свято дело величавое войны». В такой воинственности своей он сам усматривает преграду между собой и жизнью современной, с которой поэтому он только «вежлив»:

Все, что смешит ее, надменную, —
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

Всегда ненужно и непрошенно
В мой дом спокойствие входило;
Я клялся быть стрелою, брошенной
Рукою Немврода иль Ахилла.

От апостола Петра он требует, чтобы тот ему отворил двери в рай — за то, между прочим, что на земле он был отважен:

Георгий пусть поведает о том,
Как в дни войны сражался я с врагом,

и как из биографии Гумилева, так и из его стихотворения мы знаем, что ему

...Святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

И лишь одна смерть казалась ему достойной — под пулями сражения, «ясная и простая» смерть воина, его возвращение к небесному «Начальнику в ярком доспехе». Если умираешь на поле битвы, то

Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста.
Здесь священник в рясе дырявой
Умиленно поет псалом,
Здесь играют марш величавый
Над едва заметным холмом.

В недрах своей «прапамяти» и памяти хранит Гумилев правдоподобные воспоминания о том, что в прежних своих воплощениях на земле был он «простой индиец, задремавший в священный вечер у ручья», или что уже был он, однажды, убит в горячем бою, что предок его был «татарин косоглазый», «свирепый гунн». На своем веку, на своих веках он много сражался, «древних ратей воин отсталый». Таким образом, в его теперешней воинственности можно усмотреть некоторый атавизм — восторженно принятое наследие протекших времен. Только воинственность эта не имеет грубого характера и не отталкивает от себя. Грубое вообще для него не писано; он — поэт высокой культурности, он внутренне знатен, этот художник-дворянин. Если понимать под дворянством некоторую категорию, некоторую уже достигнутую и осуществленную ступень человеческого благородства, ту, ко-

торая обязывает (noblesse oblige)*, то в этой обязывающей привилегированности меньше всего откажешь именно Гумилеву. Принадлежит ему вся красота консерватизма. И когда читаешь у него слова «благородное сердце твое — словно герб отошедших времен», то в связи с другими проявлениями его творчества это наводит на мысль, что он — поэт геральдизма. «Эти руки, эти пальцы не знали плуга, были слишком тонки», — говорит о себе нам певец-аристократ. Но аристократизмом предполагает дорогую простоту, своими глубокими корнями уходит как раз в нее, и это мы тоже видим у Гумилева, у того, кто рассказал нам про заблудившуюся юную принцессу, которая почувствовала себя дома только в избушке рабочего. При этом необходимо отметить, что подняться на высоту простоты нашему писателю было нелегко, так как изысканную душу его не однажды задевала опасность снобизма. Ведь он сознается в такой мечте, этот баловень духовного изящества:

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache** со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскою миниатюрой.

И небо, точно бирюза,
И принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза
На взлет девических качелей.

. . . .

И вот когда я утолю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою —
Будить повсюду обожанье.

Наш утонченный воин, наш холеный боец, характеризует себя так: «Я не герой трагический, я ироничнее и суше». И правда: у него если и не суховатость, то большая сдержанность, его не скоро растрогаешь, он очень владеет собой и своего лиризма не будет расточать понапрасну. Да и не много у него этого лиризма, и студеная свежесть несется с полей его поэзии. Вот что он говорит о своих читателях, т. е. о самом себе:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,

---

* происхождение обязывает *(фр.)*.

** прятки *(фр.)*.

Но, когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.
И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», —
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше.
А когда придет их последний час,
Ровный, красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно его суда.

Он — романтик, но душа его (как это, впрочем, и подобает романтику) «обожжена луной», а не солнцем, не опалена страстью, не взволнована пафосом, и потому, со своей лунной любовью, он не только будет совершенно презирать чувствительность, но и самому чувству согласится платить совсем не щедрые дани. О, нет — он далеко не сентиментален, и не сердце, а это он повелевает своим сердцем, сосредоточенный и властный! Тем дороже, конечно, ценить минуты его — тоже слегка иронической — умиленности, ту, например, которая вызвана... телефонным звонком:

Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне...
Сколько сладостных гармоний
В этом голосе без тела!

Счастье, шаг твой благосклонный
Не всегда проходит мимо:
Звонче лютни серафима
Ты и в трубке телефонной!

Или вот другая минута лирической настроенности, вылившаяся в певучую форму таких двустиший:

Вот я один в вечерний тихий час
Я буду думать лишь о вас, о вас.

Возьмусь за книгу, но прочту: «она»,
И вновь душа пьяна и смятена.

Я брошусь на скрипучую кровать,
Подушка жжет... Нет, мне не спать, а ждать.

И, крадучись, я подойду к окну,
На дымный луг взгляну и на луну.

Вон там, у клумб, вы мне сказали: «да»,
О, это «да» со мною навсегда.

. . . .

И вдруг сознанье бросит мне в ответ,
Что вас, покорной, не было и нет.

Что ваше «да», ваш трепет, у сосны
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.

Прав Гумилев: мало в его стихах «душевной теплоты». Но несправедливо было бы назвать его надменным и слишком художественна его организация для того, чтобы его воинственность могла переходить в бретерство. Однако, верно то, что у него повышено сознание собственного достоинства и собственной личности (характерна в этом отношении та формальная деталь, что он нередко употребляет притяжательное и притязательное местоимение *мой* там, где правильнее и лучше было бы *свой*).

Итак, он вовремя, он счастливо уклонился от позы и презрительности, и элегантности: все это преодолено благородством его героической натуры. И с высоты своих великолепий он не брезгует спускаться в самые простые и скромные уголки существования, и он напишет сочувственные стихотворения о старой деве и о почтовом чиновнике, и об очарованиях русского города, и о мечтателе-оборванце. И что еще важнее, этот воин, бросающий вызовы миру, сердцем полюбил однако «средь многих знаменитых мастеров» одного лишь Фра Беато Анджелико и по поводу его картины говорит:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Именно потому, что он — аристократ и гордый носитель самоуважения, он умеет и уважать... У него — почтительность к родной старине, к этому кресту, который над церковью вознесен «символ власти ясной, отеческой» — и над церковью «гудит малиновый звон речью мудрой, человеческой». У него — чувство воина к своему вождю, — и этот мотив настойчиво звучит в его поэзии. Мы слышим его в драматической поэме «Гондла» (напечатанной еще в январе 1917 года):

Наступили тяжелые годы,
Как утратили мы короля

И за призраком легкой свободы
Погналась неразумно земля.

Мы то же самое слышим в стихотворении «Воин Агамемнона»:

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Все, что нам снилось всегда и везде,
Наше желанье и страх,
Все отражалось, как в чистой воде,
В этих спокойных очах.

В мышцах жила несказанная мощь,
Нега — в изгибе колен,
Был он прекрасен, как облако, — вождь,
Золотоносных Микен.

Что я? Обломок старинных обид,
Дротик, упавший в траву.
Умер водитель народов Атрид,
Я же, ничтожный, живу.

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря.
Тягостен, тягостен этот позор —
Жить потерявши царя.

Или вот из стихотворения «Императору» (времен Рима):

Призрак какой-то неведомой силы
Ты ль указавший законы судьбе,
Ты ль, император, во мраке могилы
Хочешь, чтоб я говорил о тебе?

Горе мне! Я не трибун, не сенатор,
Я только бедный бродячий певец,
И для чего, для чего, император,
Ты на меня возлагаешь венец?

. . . .

Старый хитон мой изодран и черен,
Очи не зорки и голос мой слаб,
Но ты сказал, и я буду покорен,
О император, я верный твой раб!

И герой «Галлы» сообщает о себе:

. . . .

Я бельгийский ему подарил пистолет
И портрет моего государя.

И отсюда в нашей характеристике его творчества легко сделать переход к указанию на то, что Гумилев не миновал обычной участи блудного сына, что из-под чужого неба он вернулся под свое, что тоска по чужбине встретилась в его душе с тоской по родине. Экзотика уступила место патриотизму. Изведавший дали поэт чувствует:

Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И Россия духа глядит на него с иконы Андрея Рублева:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.
. . . .
Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

Он болезненно отзывается на русские боли, и в годину наших военных невзгод и поражений, обращаясь к Швеции, называя ее сестрой России, с горечью вопрошает:

Для нас священная навеки
Страна, ты помнишь ли, скажи,
Тот день, как из Варягов в Греки
Пошли суровые мужи?

Ответь, ужели так и надо,
Чтоб был, свидетель злых обид,
У золотых ворот Царьграда
Забыт Олегов медный щит?

Чтобы в томительные бреды
Опять поникла, как вчера,
Для славы, силы и победы
Тобой подъятая сестра?

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?

Он вспоминает, как в старину русский Вольга боролся со Змеем, как

. . . . Вольга
Выходил и поглядывал хмуро,
Надевал тетиву на рога
Беловежского старого тура.

И печального героя предреволюционной поры, мужика у престола, не трудно узнать в стихотворении «Мужик»; приведем из него следующие строфы:

В чащах, в болотах огромных,
У оловянной реки,
В срубах мохнатых и темных
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался ковыль,
Слушает крики Стрибожьи,
Чуя старинную быль.
. . . .
Вот уже он и с котомкой,
Путь оглашая лесной
Песней протяжной, негромкой,
Но озорной, озорной.

Путь этот — светы и мраки,
Посвист разбойный в полях,
Ссоры, кровавые драки
В страшных, как сны, кабаках.

В гордую нашу столицу
Входит он — Боже, спаси! —
Обворожает царицу
Необозримой Руси

Взглядом, улыбкою детской,
Речью такой озорной, —
И на груди молодецкой
Крест просиял золотой.

Как не погнулись — о горе! —
Как не покинули мест
Крест на Казанском соборе
И на Исакии крест?

Над потрясенной столицей
Выстрелы, крики, набат;
Город ощерился львицей,
Обороняющей львят.

Духовное возвращение поэта на родину не есть еще завершение поэзии Гумилева, потому что она вообще не завершена, пото-

му что история сделала из нее только отрывок. Рост *его* творчества не кончился. Оно становилось все углубленнее, в нее проникали философские моменты, оно начало было развиваться под знаком той большой мысли, что поэтам, властелинам ритмов, доверены судьбы вселенского движения и что они

Слагают окрыленные стихи
Расковывая косный сон стихий.

Да, он верил, что стихи — враги ленивой инерции, нарушители стихийного сна, что на крыльях своих несут они в мир энергию животворящих мыслей. Преодоление косности, споспешествование мировому движению, подвижность, как подвиг: это — вообще основные линии его одновременно подвижной и величавой поэзии.

Но красивая страница, которую он вписал в историю нашей литературы, получает еще новое излучение смысла как от его общей веры в божественность живого слова, идущего за пределы земного естества, так, в частности, и от идеи его «Восьмистишья»

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.
И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет, —
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

Поэт — косноязычный Моисей. Он вещает великое, и это чувствуется в самой неясности его глаголов. Не плоской понятностью понятна и пленительна поэзия, а той бездонной глубиной, теми перспективами бесконечных смыслов, которые она раскрывает в таинственной музыке своих речей. Разгадать ее не дано самому художнику, и он смущенно и радостно воспринимает залог избранничества — собственное косноязычие: как бы отчетливо он ни произносил, его слова не соответствуют образам и волнениям, переполняющим его душу, — его слова только приблизительны и как ни явственен смысл стихотворений Гумилева, сам автор чуял за ним нечто другое, большее; и, может быть, свое «высокое косноязычие» мечтал он претворить в еще более высокое красноречье мудрых откровений. Но в пределах земного слуха, и косноязычье, и красноречье одинаково завершает немотою безразличная смерть.

В поэзии Гумилева тема смерти имеет видную долю. Он знает весь ужас ее, но знает и того старого конквистадора, который,

когда пришла к нему смерть, предложил ей «поиграть в изломанные кости». Он бесстрастно смотрит ей прямо в глаза, он сохраняет перед ней свое достоинство, и не столько она зовет его к себе, сколько он — ее. Себе предоставляет он право выбора:

Не избегнешь ты доли кровавой
Что земным предназначила твердь.
Но молчи: несравненное право —
Самому выбирать свою смерть.

И Гумилев выбрал — и через это смертью попрал смерть. Он пророчит себе:

И умру я не на постели
При нотариусе и враче...

И среди жутких видений, которые навевает на него присущий ему элемент баллады, грезится поэту и такая картина:

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Или поразительное стихотворение «Рабочий»:

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждет его в большой постели
Сонная и теплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мягкую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Так наш русский рыцарь гадал о своей судьбе и угадал свою судьбу. Трагический отсвет на его поэзию бросает его жизнь и его смерть.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век...

Ю. ВЕРХОВСКИЙ

Путь поэта

О поэзии Н. С. Гумилева

I

Когда перед нами — литературное наследие целой закончившейся деятельности поэта, естественно желание дать себе отчет в итогах этой деятельности, представить себе во всей цельности это наследие, а для этого прежде всего последовательно обозреть его — с первых ступеней закончившегося уже восхождения. «Оды, сочиненные и переведенные при горе Читалагае» Державина, «Лирический Пантеон» Фета, «Гаммы» Полонского, «Мечты и Звуки» Некрасова — во всех этих первых книгах наших столь различных поэтов — или в известной мере уже прямо определилось что-то свое, основное для автора, или, по крайней мере, хотя бы в какой-то не вполне ясной глубине наметились, обозначились некие элементы будущего своеобразного индивидуального развития.

В этот второй ряд становится юношеская, почти детская книга покойного Н. С. Гумилева «Путь Конквистадоров», с которою он выступил в печати в 1905 г. Если к ней присоединить его следующую книгу, тоже очень ранние «Романтические Цветы» (1908 г.), то мы можем говорить уже о первом, основном, самоопределяющем для будущего художника значении этих juvenilia* нашего поэта. «Романтические Цветы» он как бы сам признал моментом своего правомочного вступления в литературу, приложив их второе несколько измененное издание к последовавшей за ними большой книги «Жемчуга» (1910). Последнее обстоятельство как бы обязывает нас принять «Романтические Цветы» за исходную точку, но как в них, так уже и в «Пути Кон-

* здесь — юношеских опытов *(лат.)*.

квистадоров» ретроспективный взгляд несомненно вскрывает многое уже лично характерное.

Скажем заранее, что первый период поэтической работы Гумилева, его Lehrjahre *, исчерпывается книгой «Жемчуга», когда уже перед нами начинает развертываться его Wanderjahre **. В их постепенно раскрывающемся перед нами пути поворотным моментом представляется нам книга «Чужое Небо». Группа этих книг освещает нам подход к поэту, вполне определившемуся в дальнейшем.

II

Теперь, когда мы знаем всего Гумилева-поэта, мы скажем, что, даже выписывая автограф к своей первой книге, он словно заглянул в будущее: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует». — эти «красивые» слова Андре Жида сравнительно недолго — в этой недолгой поэтической деятельности — определяют общий тон едва ли не основной чисто-гумилевской поэтической струны, окрашивая романтическим эстетизмом самое заглавие книги.

Попытаемся наметить основные линии сперва линии, потом эпоса за этот период.

«Конквистадор в панцире железном» и «Звезда долин лилея голубая» — характерная антитеза вступительного стихотворения. Эпиграфы отделов — стихи самого автора книги — опорные, так сказать, моменты. Один эпиграф:

Я знаю, что ночи любви нам даны
И яркие, жаркие дни для войны

Та же внешне романтическая окрашенность, декоративность — и возвращение к той же антитезе. Другой эпиграф:

Кто знает мрак души людской,
Ее восторги и печали?
Они эмалью голубой
От нас сокрытые скрижали.

Красочный образ, но скорее скрывающий, чем обнаруживающий то душевно-человеческое, что ищет сказаться точнее и глубже — едва ли не отрицание самой возможности проникнуть в это *душевное* человека. На него пока наброшен «блистательный по-

* Годы учения *(нем.)*.

** Годы странствий *(нем.)*.

кров» — не тютчевского дня, но внешне- красочного восприятия мира, по преимуществу дневного. Этот мир цветущий и, сказали бы мы, цветистый, как бы заполнил поэта. В ярких «Романтических Цветах» сохраняет он свое очарование и дальше. Тяготение к мотивам красочно-пластическим и декоративность в их трактовке; отсюда — объективация, проецирование личного момента во вне, отсюда предпочтение лиро-эпических форм, условно балладного склада; в «Романтических Цветах» и в «Жемчугах» пьесы этого типа, с блестящим налетом историзма — на первом плане.

Помпей на корабле, среди пиратов,

Приподнявшись лениво на локте,
Посыпает толченым рубином
Розоватые ногти;

божественно-надменный император Каракалла — «с профилем орлиным, с черною курчавой бородой», созерцатель и поэт, — такова античность в «Романтических Цветах». «Влюбленная в дьявола» — таково средневековье. Та же картинная, холодная эротика в пьесах «Юный маг в пурпурном хитоне» и «Любовникам»; та же внешняя фантастика в проходящих образах Люцифера, Феи Маб, Вечного Жида («Там, где похоронен старый Маг) — с отдельными моментами не только стройности, но и движения внутреннего. Все же вообще трактовано внешне-живописно и эффективно-риторически, со вкусом не всегда разборчивым (в частности, относительно языка), с интенсивностью очень неравномерной, без определенно индивидуальных достижений, без полной убедительности.

Наименее самобытными и наполненными представляются нам и в «Жемчугах» многочисленные стихотворения балладного тона, декоративно-живописные и уже часто словесно-изощренные («Царица Семирамида», «Возвращение Одиссея», «Колдунья»). К ним примыкают по манере такие же пьесы как «В пустыне», отчасти «Адам» и сонет «Потомки Каина».

Ограничимся одним извлечением («В пустыне»):

Давно вода в мехах иссякла,
Но, как собака не умру:
Я в память древнего Геракла
Сперва предам себя костру.

И пусть, пылая, жалят сучья,
Грозит чернеющий Эреб,
Какое странное созвучье
У двух враждующих судеб!

. . . .
Пред смертью все, Терсит и Гектор,
Равно ничтожны и славны,
Я также выпью сладкий нектар
В полях лазоревой страны.

Хорошо *сделано* стихотворение «Семирамида» (посвященное памяти Анненского). Одна из пьес на античные темы — «Основатели» — отличается, сжатая в три строфы, подлинной силой. Обе вещи интересны ритмически. Из мотивов «средневековых» выделяется «Рыцарь с цепью».

Рядом с «античными» балладами и тут, как в «Романтических Цветах» стоит для нас чисто *литературная,* по-брюсовски холодная «эротика» с ее «поцелуями, окрашенными кровью» («Это было не раз»).

А в «Чужом Небе» нет этих «баллад», нет и такой эротики. Мотив любви, разработанный по-прежнему приподнято, но глубже «изнутри», органически связан с античным мотивом в пьесе «Жестокой», заканчивающейся такими строфами:

«Я вас люблю, забудьте сны». — В молчаньи
Она, чуть дрогнув, веки подняла,
И я услышал звонких струн бряцанье
И громовые клекоты орла.
Орел Сафо у белого утеса
Торжественно парил, и красота
Бестенных виноградников Лесбоса
Замкнула богохульные уста.

Тут же и баллада о Маргарите полна одушевления, полна живописной и звуковой гармонии.

Мотивы «экзотические», сказочные странствия только предчувствуются и чуть намечаются в «Пути Конквистадоров»; излюбленные поэтом с молодой поры «Романтических Цветов», уже и здесь они разработаны гораздо более убедительно других мотивов той же, по преимуществу красочно-пластической поэзии. И в ней пока немало изысканности, выделанности, но в основе — внутренняя подлинность, под которой чувствуется земля, а не книга, а потому и фантастика тут живет и заставляет жить, и риторичность исчезает из сообщающего лиризма, или даже своеобразно сплетается с его музыкой, ею побежденная («Над тростником медлительного Нила»). Здесь полнотою красочного видения и жизненной, музыкальной одушевленностью особенно выделяется стихотворение: «Приближается к Каиру судно», с такими пленительными чертами изображения, как в этих простых строках:

Аисты сидят на крыше
И вытягивают шеи,
Они всех выше
И им виднее.

Наиболее глубокой, истинно романтической музыкой проникнуто вступительное стихотворение небольшого цикла «Озеро Чад», полное световых и музыкальных красок и оттенков и какого-то двумя-тремя чертами переданного экзотизма в самом живописании жирафа. Отметим мягкий переход и гармоническое возвращение-заключение:

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав?..
Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

В «Жемчугах» поэт тотчас во всю силу становится самим собой, коснувшись излюбленных мотивов «экзотики», «странствий», сказочного, здесь тоже развитых. Таков полный красок, движения и звуков «Лесной пожар» со всей динамикой тревожных стремительных хореев. Такова вмещенная в небольшое стихотворение эпическая фигура Старого Конквистадора. Тут иногда рядом со стремлением к большим полотнам и широким мазкам или к монументальности — тонкие и нежные краски, лирически-мягкие оттенки, — как в «Кенгуру» («Утро девушки»). Иногда — свежая и веселая живость, не чуждая иронической улыбки и легкого юмора, — «Маркиз де Карабас», «Путешествие в Китай». В этих «жанровых» изобретениях, как и в красочных, полных движения описаниях, есть уже черты эпического поэта. Приведем хотя бы две-три выдержки:

Весенний лес певуч и светел,
Черны и радостны поля,
Сегодня я впервые встретил
За старой ригой журавля.

. . . .

А умный кот мой ловит рыбу
И в сеть заманивает птиц.

. . . .

Когда же роща тьму прокличет,
Туман уронит капли рос

И задремлю я, он мурлычит,
Уткнув мне в руку влажный нос.
— «Мне сладко вам служить, за вас
Я смело брошу миру вызов,
Ведь вы маркиз де-Карабас,
Потомок самых древних рас,
Средь всех отличенный маркизов».
. . . .
«Зачем же спите вы в норе,
Всегда причудливый ребенок,
Зачем не жить вам при дворе,
Средь попугаев и болонок?!»
Мой добрый кот, мой кот ученый
Печальный подавляет вздох
И лапой белой и точеной,
Сердясь, вычесывает блох.

(Маркиз де-Карабас)

Или еще это:

Воздух над нами чист и звонок,
В житницу вол отвез зерно,
Отданный повару пал ягненок,
В медных ковшах играет вино.
Что же тоска нам сердце гложет..?
. . . .
Только не думать! Будет счастье
В самом крикливом какаду,
Душу наполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду.
В розовой пене встретим даль мы.
Нас испугает медный лев;
Что нам пригрезится в ночь у пальмы?
Как опьянят нас соки дерев?
Праздником будут те недели,
Что проведем на корабле,..
Ты ли не опытен в пьяном деле,
Вечно румяный мэтр Рабле?
. . . .
Будь капитаном! Просим! Просим!

(Путешествие в Китай)

Все это могло бы быть развернуто в широких размерах эпосе.

Те же мотивы странствий, экзотики, полусказочных стран в «Чужом Небе», разрабатываются шире — то интимно и глубоко лично, песенно-элегически, то в красочно-подвижной объективации. «Ослепительно» для поэта, как в начале, все, напоминающее —

И в море врезавшийся мыс,
И одинокий кипарис,
И благосклонного Гусейна —

Багдад и «великолепная Бассора», Смирна и Левант

Когда-то... Боже, как чисты,
И как мучительны мечты!
Ну, что же, раньте сердце, раньте, —
Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслоню
И буду плакать о Леванте.

Это — подлинное пение раскрывающейся души, почти мимовольное.

III

Исходя в нашей характеристике из первых опытов Гумилева, мы видим руководящее, в известной мере, значение эпиграфических стихов его лирики. Но как раз эпиграф центрального, эпического по заданию отдела:

Правду мы возьмем у Бога
Силой огненных мечей. —

неожиданно как бы приоткрывает отступившее в тень — внутреннее, идеологическое, в плане какого-то богоборчества, хотя это только — слова сказочных королей. Однако, вообще высказываний, хотя бы и робких, на первых порах немного. В личном стихотворении «Credo» * (которое и ассоциировалось для нас с тютчевским «блистательным покровом»); о неведении души человеческой о своем запредельном прошлом и будущем торжествует утверждение «наброшенного» на мир ее творческого сновидения. Прибавим немногое. Возвращение отлетевшей души «на зов тоскующей любви» к милому земному, вера в вечную Святую Мечту. Люди настоящего только тяжелые камни для грядущих поколений, людям будущего

...бегущие годины
Несли иной, нездешний звук.

Под этими несколько *общими* местами — и их немного — *душевное* шевелится. Но женственный образ вступительного стихотворения: «звезда долин лилея голубая» — так и остается не-

---

* кредо *(фр.)*. *(ред.)*.

раскрытым. Романтизм — без *голубого цветка*?.. Не будем спешить.

Подчеркнем среди элементов, извлеченных нами из лирики «Пути Конквистадоров» один, отрицательно определяемый. Это — примечательная в начинающем поэте скупость внутренних, так сказать, душевных или задушевных высказываний.

Правда, в «Романтических Цветах» поэт, заполоненный, как мы сказали, внешне-красочным восприятием мира, не избег этих высказываний, иногда существенных. Император Каракалла — даже он изображается знающим великую «муку вселенной». И от «влюбленной в дьявола» мы слышим уже более прямые звуки души:

Я не знаю ничего, не знаю,
Я еще так молода,
Но я все же плачу и рыдаю
И мечтаю я всегда.

Но здесь только тяготение к музыке истинно романтического устремления и тоски по далекому. А в том, что мы называем экзотикой Гумилева, эта музыка непосредственна и подлинно реальна. Иногда, повторяем, ей не мешает даже словесная приподнятость и внешняя декоративность:

Сады моей души всегда узорны, —

начинает поэт и дальше говорит девушке:

Уста, что никого не целовали,
И никогда ни с кем не говорили
. . . .
И руки, что ласкали лишь друг друга,
Сплеталися в молитвенном экстазе.
. . . .
Я не смотрю на мир бегущих линий,
Мои мечты лишь вечному покорны.

Правда, вокруг девушки любовно изображен именно этот цветистый мир «бегущих линий», но — самое противоречие знаменательно. Другой женский образ тоже глубоко музыкален и тоже (хотя и трагически) сочетается с той же романтической далью:

Царица, иль может быть только капризный ребенок.
Усталый ребенок с бессильной мукой взгляда.

Третий женский образ нам особенно хочется отметить, потому что он вполне очевидно внутренне шире того, что конкретно выражено. Вот отрывки:

Что ты видишь во взоре моем,
В этом бледно-мерцающем взоре?
— Я в нем вижу глубокое море
С потонувшим большим кораблем.

. . . .

И никто никогда не узнает
О безумной предсмертной борьбе
И о том, что теперь отдыхает
Тот корабль, что стремился к тебе.

. . . .

Только тот, что с тобою, царица,
Только тот вспоминает о нем,
И его голубая гробница
В затуманенном взоре твоем.

Нас не смущает метафоричность, может быть, некоторая натянутость последних двух стихов. Они подсказывают нам сближение с давно промелькнувшим у поэта, что теперь звучит признанием о его отношении, *как художника*, к «восторгам и печалям» души людской:

Они — эмалью голубой
От нас сокрытые скрижали.

(«Путь Конквистадоров»)

Это же сближение наводит нас на одну мысль, с которою мы хотели обратиться к вопросу о переработке «Романтических Цветов», о их двух редакциях и хронологии.

Отдельные изменения едва ли не все носят характер чисто литературного исправления книги — кончая устранением всей первой части обращения к Садо-Якко. Иначе обстоит дело с исключением первых стихотворений, с перестановками их и добавлением. Устраненных стихотворений очень много, именно двенадцать. Из них половина вызывает на размышления. Первое — «Смерти»:

Нежной, бледной в пепельной одежде...

Может быть, в своей основе это — не более, как отдаленный отсвет гармонической оды Баратынского. Но разрешение глубоко иное:

Ты меня манила песней рая,
И с тобой мы встретимся в раю.

Антитеза этому образу смерти — в стихотворении, тоже исключенном, «Пол землей есть тайная пещера», где перед нами:

Смерть, старик угрюмый и костлявый,
Нудный и медлительный рабочий.

. . . .

Ты не можешь двинуться и крикнуть...
Это все. И это будет вечно.

Глубокая антиномия должна быть или разрешена, или установлена и принята. С этими двумя стихотворениями интересно сопоставить пьесу: «Мне снилось, мы умерли оба». Она тоже изъята из «Романтических Цветов», но перенесена в «Жемчуг Розовый». Чрезвычайно внутренне-существенным должно бы было быть и отдельно стоящее стихотворение: «Одиноко незрячее солнце смотрело на страны...». Им многозначительно и веско заканчивалась книга в первом издании. Оно закрепляло три момента:

... Были сумерки мира.
... Был испуг ожиданья.
... Это было спасенье.

И спасенье в образе девушки, которой сочетания планет назначили имя: *Страданье*. Еще два стихотворения: «В темных покрывалах летней ночи» и «Над пучиной в полуденный час» оба связаны тонкой нитью, тем высказыванием *душевно-человеческого,* перед которым как-то словно остановился поэт еще вначале. Конечно, если хотите, обе пьесы не в тоне книги, не в тоне, может быть, этой поэзии — но эстетический ли момент имел место при всех этих устранениях? Или — и эстетический, но в каком уклоне? Не остановила ли поэта не литература, а — поэзия, та, которая всегда больше, чем *только* поэзия? Необходимо прибавить, что *литературно* все эти стихотворения относительно очень хороши. В чем же дело? То ли это тютчевское:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

То ли это момент целого мироощущения художника в данном периоде выработки? Вот возникшие перед нами вопросы.

Еще можно хотя бы только наметить мысль, касающуюся хронологии «Романтических Цветов». Между ними и «Путем Конквистадоров», к которому они примыкают, огромное расстояние в отношении чисто литературном. И думается нам, что самая фактура «Романтических Цветов» указывает на группировку стихотворений в известной мере хронологическую. В частности, одна пьеса, стоящая в конце первого издания, прямо по новому поразила нас, поставленная во втором близко к началу книги. Это — «На руке моей перчатка». Вспомним, что здесь четвертый жен-

ский образ, в ряду намеченном выше и в той же общей постановке. Опять таки, стоя в конце этого ряда, пьеса гармонически замыкает его в области чисто-личной лирики.

Рядом с сокращениями во второй редакции «Романтических Цветов» есть два, по-разному существенных дополнения. Одно — обширное: «Неоромантическая сказка», но об этом эпосе мы будем говорить особо. Другое весьма кратко. Это эпиграф ко всей книге, два стиха И. Ф. Анненского:

И было мукою для них
Что людям музыкой казалось.

Вспомним все это поразительное стихотворение — «Смычок и струны». Не вскрывается ли эпиграфом, при поэтике совершенно различной формально, признание одного и того же внутреннего пути? И, как переутонченный эстетизм Анненского глубоко связан с «возвышенной стыдливостью страдания», так более бодрый, менее болезненный и нервно-напряженный эстетизм Гумилева покупает свою сочную красочно-пластическую гармонию ценой той же «муки», но сейчас не «человеческое слишком человеческое» в фокусе его творческой идеализации. Пойдем однако дальше по тесной области его лирики, субъективной по преимуществу.

В «Жемчугах» это уже мотивы, широко говоря, *жизни* и *смерти,* взятые непосредственно-лирически, то есть музыкально, вне того красочно-пластического окружения, которым так интенсивно живет поэт. Да и весь этот живой и полный мир поэта сам свидетельствует уже о его большой и живой любви. «Сей блистательный покров», столь любимый поэтом, что таит под собою? Или — сам не есть ли большее, чем только покров? То есть, что дает нам в плане, который мы называем *музыкальным*? Два-три мотива могут быть очень показательными.

Мотивы личной лирики «Жемчугов» — прежде всего — глубоко элегические.

Есть один, один ненужный день,
Великолепный и ненужный —

и душа взывает к «ласкающей тени», к «повелительнице ночи» с ее слетающей от звезд тишиною:

И мне во сне опять дана
Обетованная страна
Давно оплаканного счастья.

Мирные и тихие представления нашей природы, быта, дома, «тех, у кого есть дом» — или вызывают печаль одиночества, возле сонной заводи,

Где днем так отрадно плавать,
А вечером плакать,
Потому что я люблю тебя, Господи, —

или заставляют бездомное сердце мучиться,

Что им владеет лишь одна
Такая скучная и темная
Не золотая старина —

и подымают к порыву:

Теперь бы кручи необорные,
Снега заоблачных вершин...

Только раз улыбкой встречена повседневность:

И так по земному прекрасны и грубы
Минуты труда и покоя.

Но это — пробуждение после тяжелого сна. А дальше это томленье отлагается с темным осадком в певучих строках, мелодически близких к музыке Анны Ахматовой:

У меня не живут цветы,
Красотой их на миг я обманут
. . . .
Да и птицы здесь не живут
. . . .
Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, грузные томы,
Сторожат вековые истомы,
Словно зубы в восемь рядов.
. . . .
Торговал за проклятым кладбищем
Мне продавший их букинист.

Так преломляется сквозь лирику та же повседневность культуры в другом своем обличье. В этом характерном изломе мотив *книги* возвращается не раз.

О, пожелтевшие листы,
Шагреневые переплеты! —

Эта скорбная, стонущая нота как-то в глубине созвучна с блоковской перефразой: «Молчите, проклятые книги!» Растет лирическая музыка и все глубже уводит нас, глубже — за «прекрасную ясность» эмпирической действительности, давшей первоначальный толчок, первое колебание струны. И вот каково к ней возвращение:

Читатель книг, и я хотел найти
Мой тихий рай...

. . . .

Но вечером... О, как она страшна,
Ночная тень за шкафом, за киотом,
И маятник, недвижный, как луна,
Что светит над мерцающим болотом!

Это напоминает ужас душевной опустошенности, так жутко веющий порою со страниц Иннокентия Анненского. Так под миром вещей вскрывается постепенно ощущение бытия во всей его иррациональности:

И бездна нам обнажена
Со всеми страхами и мглами.

Что же после этого скажут нам «изнутри» такие строки нашего поэта:

Смерть? Но сперва эту сказку поэта
Взвесь осторожно и мудро исчисли...

Очень красива греза о смерти орла в такой высоте, что он уже не мог упасть и, не зная тления, летел вперед. О «Старом Конквистадоре» тоже очень убедительно, как он предложил смерти поиграть с ним в изломанные кости. Но мы знаем, что поэт заглянул глубже — и что самому «человеку слишком человеку» остается замкнутая в душе твердость: к ней приводит раздумье самоутверждающегося поэта, как бы подводя некий пессимистический итог в стихотворении «Выбор». Проблеском какой-то веры звучит только пьеса, обращенная к «Товарищу». В другом итоге говорится о думах, требовавших мести:

За то, что эти руки, эти пальцы
Не знали плуга, были слишком стройны,
За то, что песни, вечные скитальцы,
Обманывали, были беспокойны,
За все теперь настало время мести,
Мой лживый, нежный храм слепцы разрушат,
И думы, воры в тишине предместий,
Как нищего во мгле, меня задушат.

Мы можем теперь об этих думах сказать по-тютчевски:

О, бурь уснувших не буди:
Под ними хаос шевелится.

Еще одно: любовь. Рядом с утверждением, пожалуй — общим местом:

Не будет жизнь светла,
Пока жива любовь, —

как сказочное прошлое, вспоминается

То время, когда мы любили,
Когда мы умели летать.

Еще из этой книги мы можем привести, кажется, только ответ паладина мадонне:

«Я нигде не встретил дамы,
Той, чьи взоры непреклонны».

Так, постепенно наполняясь, развиваются перед нами лично-лирические мотивы «Жемчугов». В их нарастании пока нет еще гармонического разрешения. Даже когда любимое поэтом «экзотическое» окружение является реальной обстановкой, сердце его не всегда оказывается спокойным:

И чего еще ты хочешь, сердце?
Разве счастье — сказка или ложь?
. . . .
Разве ты не властно жить как травы
В этом упоительном саду?

Эта последовательное лирическое наполнение поэзии Гумилева «изнутри» сказывается не только устремлением, но достижением — в лирике «Чужого Неба», по преимуществу личной, она, как целое, крепнет и гармонизируется. *Музыкальное* все глубже и шире захватывает ее, делает ее самовысказывания все существеннее и стройней. Этой гармонией определяется общее значение книги, подводящей нас к художественной индивидуальности, вполне сложившейся. Для нашей цели пока достаточно проследить в характерных подробностях самый путь. Достижения потом увидим полнее. Ниже мы еще будем говорить о «Чужом Небе» в другой связи, между прочим укрепляющей за книгой ее переходное значение. Но необходимо бросить на нее хотя бы общий взгляд, не делая больших извлечений, которых хотелось бы сделать много. Основной пафос, до сих пор только намечавшийся — пафос стремления:

О день, когда я буду зрячим
И странно знающим, спеши!
Я душу обрету иную,
Все, что дразнило уловя,
Благословлю я золотую
Дорогу к солнцу от червя.

Так поет уже по-новому бодрая ода о Вечном — как о Космосе. В соответствии с этим Современность вызывает после чтения Илиады такое полупризнание:

Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Напряженного «балладного» строя не слышно, а диапазон становится все обширнее, тональности разнообразнее, от «Утренней болтовни» (Сон) до «Маргариты» («баллады» — но какой освобожденной!). При чтении ряда пьес очень различных, как названная «Из логова змиева», как «Ангел-Хранитель», «Жестокой», «Любовь», «Укротитель зверей», «У камина» — нельзя не вспомнить поэзии Анны Ахматовой (второй отдел книги ей посвящен); опять-таки эти сближения — в области музыкальной, конечно.

На переход к элегически-песенному ладу и разработке мотивов «экзотики» и странствий мы указали выше. Не включенное в книгу и вообще не напечатанное самим поэтом стихотворение «Да, мир хорош, как старец у порога», относящееся к 1911 году (Посм. изд., 72) * уже прямо входит в новую полосу творчества Гумилева. Тронутые стилизацией «Абиссинские Песни» полны одушевления, а в «Занзибарских девушках» поднимаются до высокой эпической простоты. Кажется, истинное гармоническое разрешение уже близко, и его принесет поэту муза — та, которою он называет «Музой дальних странствий».

IV

Перейдем к эпической поэзии «раннего» Гумилева — и мы скоро встретимся с этою музой. В первых попытках «Пути Конквистадоров» только намечается устремление к эпосу, по преимуществу сказочно-фантастическому. В «Деве Солнца» преобладает юношеская риторика и в положительном смысле характерна не повествовательная или описательная сторона, а несвязываемая с нею афористически-заостренная манера выражения, уже кое-где схваченная. «Осенняя Песня» довольно стройно задуманное, хотя сбивающееся на аллегорию, изображение олицетворенной осени — Дриады, ее брака с Принцем Огня и т. д. Все это — уже попытка сказочно-эпического построения; в «Песне Дриады» достижение уже относительно-изысканного ритмического

* Страница приводится по ПС 1922 *(ред.)*.

звучания. Метрическое разнообразие находим в «Сказке о королях» — сказке-балладе, «Неоромантическая сказка», легкая и живая, о принце, победившем людоеда, замыкает «Романтические Цветы» во втором издании и уже по одной фактуре должна относиться к самому концу периода, ими обнимаемого.

В поэмах, замыкающих каждый из трех отделов книги «Жемчуга», поэт определенно выходит к эпосу сказочно-фантастическому. «Сон Адама», уснувшего у Древа Познания, открывает ему грядущее: изгнание из рая и новых людей, и новую жизнь в ее сложности; беспредельно усталый, он молится Смерти — и пробуждается —

И Ева кричит из весеннего сада —
«Ты спал и проснулся... я рада, я рада».

Капитаны —

Чья не пылью затерянных хартий, —
Солью моря пропитана грудь,

они — «паладины Зеленого Храма»: о их победах гремят седые валы; с ними —

Скитальцы-арабы, искатели веры,
И первые люди на первом плоту!
И все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет;

странно сладко входить в их грезы, —

Как будто не все пересчитаны звезды,
Как будто наш мир не открыт до конца!

Нет, —

в мире есть иные области,
Луной мучительно томимы,
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Много сложено историй о буйной и таинственной ватаге, но всех таинственней одна —

О том, что где-то есть окраина —
Туда, за тропик Козерога! —
Где капитана с ликом Каина
Легла ужасная дорога.

«Северный Раджа» воспламенен своею другою сказкой; она внушает ему «гордое решение»:

«Мы в царстве снега создадим
Иную Индию... Виденье».

Так «Жемчуг Розовый» дает образ грезе поэта о первобытно-светлой душе, испуганной познанием жизни человеческой; в «Жемчуге Сером» открывается суровая и мужественная легенда о далях и безднах *ищущего* духа человеческого; из «Жемчуга Розового» встает и видение торжествующей творческой мечты.

В эпосе «Чужого Неба» по линии «Сна Адама» относительно высокий подъем до «Блудного Сына»; по линии патетических «Капитанов» — гармоническое «Открытие Америки». Новая попытка — эскизная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» и в свое время не напечатанная автором драматическая сцена 1913 г. «Игра» («Стихотворения», посмертный сборник, 1922, с. 119–123) остаются одинокими. К «Чужому Небу» примыкает непосредственно вслед за ним вышедшая (1913) другая «одноактная пьеса в стихах» «Актеон». Характерна литературная модернизация мифа, идущая от Анненского. Но нет, в сущности, никакой его обработки. В сюжете есть некоторая аналогия «Фамире Кифареду»: тут посягательство Актеона, возомнившего себя равно божественным с Дианою, там возгордившийся Фамира бросает вызов Евтерпе. Но в Фамире развернута трагедия, в «Актеоне» от нее нет и эскизного намека. Это — «красивая» диалогическая сказка. Введение элегических дистихов, которые скандирует Диана, — прямое несоответствие обоим переплетающимся в пьесе стилям.

Вернемся к чистому эпосу «Чужого Неба», куда относится небольшая пьеса об Ахмет-Оглы — «Паломник». Она должна быть отмечена, как существенное достижение, как некий первый синтез и формально и по существу. Основной излюбленный мотив странствия и частные мотивы восточного пейзажа, красочно-бытовых и вообще живописных подробностей, музыкальный пафос устремления, крепкий стих и язык — все это проникнуто одушевлением, сосредоточенным в заключительных стихах:

Все, что совершить возможно человеку,
Он совершил — и он увидит Мекку.

Не на этом ли творческом пути Музы дальних странствий растет «голубой цветок» нашего романтика?

V

Мы намеренно всматривались сравнительно долго в этот первый период творчества Гумилева. На его практической поэтике мы намеренно не задерживались, принимая ее как данность. Но давая себе отчет, главным образом, в ее связи с эстетикой худож-

ника, мы в этом исходном для дальнейшего развития этапе могли бы ясно увидеть основные опорные точки.

Цитированная поэма «Северный Раджа» заключает книгу таким утверждением эстетического принципа:

Живет закон священной лжи
В картине, статуе, поэме —
Мечта великого Раджи,
Благословляемая всеми.

В поэме «Сон Адама» —

Он любит и скрежет стального резца,
Дробящего глыбистый мрамор для статуй,
И девственный холод зари розоватой,
И нежный овал молодого лица, —
Когда на холсте под ударами кисти
Ложатся они и светлей и лучистей.

В этой картине, говорящей о мире, преображаемом в искусстве, или, отвлеченнее, о процессе художественной идеализации, ниже присоединены —

Провалы в мечтаньях, и ужас в искусстве,
Чтоб сердце болело от тяжких предчувствий.

В этих довольно *общих* местах принципиального самоопределения, «скрежет стального резца» уже говорит о формально-технических пристрастиях, а «провалы» и «ужас» несомненно ведут к «тяжким предчувствиям», ведь пустая бездна должна раскрыться перед красивостью, принятой за красоту.

Мы обостряем нашу характеристику, потому что в этой же книге, в этих же эпических опытах видим, как слагается постепенно нечто более твердое и более глубокое, чем самые спросы теоретических принципов (не обычно ли это?),а еще потому, что «Чужое Небо», как нам представляется, отдает, пожалуй, последнюю дань этому внешнему ученичеству поэта, стоя на рубеже его полного художнического оформления. А в известной мере это относится и к тому *эстетизму,* на который мы уже указывали. Вполне поэт от него так и не освободился — как от внешнего пристрастия своего личного вкуса. Но мы стараемся показать, что внутренне, интуитивно, музыкально душа художника уже

Стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.

Такое переходное значение «Чужого Неба» определяется уже тем, что на одной его грани видим «Искусство» Теофиля Готье, а на другой — «Паломника», Ахмет-Оглы.

Мы упомянули в плане «учительства» о Валерии Брюсове, о французах, об Иннокентии Анненском. К ним еще вернемся, но сейчас, прежде чем, для полноты, коснуться «поэтики» Теофиля Готье, переведенной в «Чужом Небе», отметим эпиграф из Вячеслава Иванова к «Жемчугу розовому»:

Что твой знак? «Прозренье глаза,
Дальность слуха, окрыленье ног».

Только о первом, и только как типический созерцатель-пластик говорит Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый матерьял
Бесстрастней —
Стих, мрамор иль металл...
. . . .
Скульптор, не мни покорной
И вялой глины ком,
Упорно
Мечтая о другом.

Но нет, конечно, и сам Готье, и Гумилев, и всякий художник — возьмем это место в нарочито ином, именно музыкальном смысле — не могут не мечтать о другом, «со своей дальностью слуха».

Рукою нежной брата
Очерчивай уклон
Агата —
И выйдет Аполлон.

Да, но «окрыленье ног» стремится не к одному *только* аполлонийству. Последнее же, конечно, повелевает:

Чеканить, гнуть, бороться, —
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты.

Сон мечты, конечно, и у Гумилева-художника становится все менее зыбким, и к этому очень малое отношение имеет восклицание Готье — и Гумилева:

Прочь легкие приемы,
Башмак по всем ногам, —

если под приемами трудно разуметь непременно технически-сложные и внешние импонирующие либо эффектностью своей, либо изощренностью. Но тут личный вкус решает дело и порой, хоть и естественно совершенствуясь, до конца владеет личными

пристрастиями. Вот их-то, под условием все большей кристаллизации вкуса, и должно *принимать* как данность, подходя к художнику — за впечатлением ли, или с оценкой.

Пристрастия — это подробности. Худо, если они ведут к исключительности и предвзятости по существу.

Это могло случиться с Гумилевым. Как первоначально преломилось в его поэзии то, что мы можем назвать французской основой? Как преломились Анненский, Брюсов?

Если попытаться по стихам установить круг французских чтений Гумилева-поэта и им испытанных воздействий, — какие имена можно назвать? Готье, Леконт де Лиль, Банвиль, парнасцы; отчасти — Бодлер, косвенно, пожалуй, Виктор Гюго и, может быть, Ламартин — дальше, по-видимому, нельзя искать, ближе — очень немного. От одних — пресловутое бесстрастие и утонченный чекан, от других — ораторская приподнятость, порою поза и фраза — вот наследие, в значительной части опасное. Разве спасет только та основа, которую дает французской поэзии ее классическая культура: не только в Бодлере и парнасцах, но в александрийском стихе самого Малларме слышится, что они читали Расина. За французскими классиками чувствовать глубже еще и их органическую первооснову, классицизм античный — мог переутонченный И. Ф. Анненский, впитавший в себя Еврипида и «проклятых». Прямому восприятию античности Гумилев мог учиться у него, утонченному восприятию парнасцев и «проклятых» — тоже. Между тем сложились *пристрастия* — и poesie oratoire *, отлагаясь в нем, обернулась не раз поэзией риторическою, а под бесстрастием оставался только «холодный поэт»; красивое могло казаться прекрасным, эффектный стих всегда хорошим стихом; «богатая» рифма всегда лучше всякой другой — и т. д.

За живописью и скульптурой в поэзии Т. Готье, за бесстрастием Леконта де Лиля и парнасизмом — Валерий Брюсов. Последней его книгой, вышедшей тогда, незадолго до «Жемчугов», была «Все Напевы», открывавшаяся одой «Поэту». Мы все помним эти стихи, все поэтические формулы. Центральная точка оды —

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов, —

конечно, положение, далекое от эстетизма, но оно таит в себе его соблазны. И для молодого поэта-ученика вопрос его будущего мог заключаться в том, как выйдет он из трагических антитез, окружающих этот центр:

---

* декламационная, ораторская поэзия *(фр.) (ред.)*.

Всему будь холодный свидетель,
На все устремляя свой взор;
Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер.
. . . .
В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневоль.

Готье, Леконт де Лиль как бы остаются по одну сторону раздельной черты. И пойди наш поэт за ними, он, может быть, остался бы только учеником-подмастерьем этих мастеров. Спасает одно — талант. И «магизм» поэзии Брюсова уже захватил тогда Гумилева:

Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры —

говорит он во вступительном стихотворении «Жемчугов». Далее его Одержимый —

Странный палладин
С душой, измученной нездешним, —

— и тогда же поэт-индивидуалист бодро утверждал свое Одиночество. Прямо о пути поэта говорит стихотворение «Правый путь»:

В муках и пытках рождается слово,
Робкое тихо проходит по жизни,
Странник, — оно, — из ковша золотого
Пьющий остатки на варварской тризне.
Выйдешь к природе! Природа враждебна
. . . .
Смерть? Но сперва эту сказку поэта
Взвесь осторожно и мудро исчисли,
Жалко не будет ни жизни, ни света,
Но пожалеешь о царственной мысли,
Что ж, это путь величавый и строгий:
Плакать с осенним пронзительным ветром,
С нищими нищим таится в берлоге,
Хмурые думы оковывать метром.

Свое слово — в прямом смысле — он еще не всегда находит. И образами, и мотивами «Жемчугов» по преимуществу, как мы сказали, владеет Брюсов — особенно в «балладном» роде — с трактовкою внешне-эффектной, словесно пышной. Иногда это ораторская поэзия, срывающаяся в риторичность. Но все подчас наполняется своей живой жизнью.

С постепенным наполнением поэзии свое слово все более крепнет, тем одушевлением, которое мы назвали пафосом стремления.

За книгою «Чужое Небо», на первый взгляд близко соприкасающейся с предыдущей, маленькая поэма «Паломник» — первый синтез — особенно утверждает значение перехода, творческим освобождением, самовыражением цельным и наполненным, основной пафос которого —

Zum hцchsten Dassein immerfort zu streben *.

VI

Когда художник-поэт слагается, определяется в своем личном своеобразии как нечто цельное, перед нами в той или иной мере предстает мир, своеобразно преломившийся в творчестве, им воссозданный. Тогда мы можем говорить о миросозерцании или мировосприятии поэта, о его идеологии или о его поэтических идеях, — разумея под этим не отвлеченные построения, положения и формулировки, но конкретно-образные представления и конкретно-музыкальные высказывания, непосредственно дающие нам этот мир в его «идеальной прозрачности».

Мы старались показать в поэзии Гумилева ее последовательное «наполнение изнутри» за первый период. Итогом его явилась известная оформленность и наполненность, наметилось известное самоопределение и самоутверждение сложившейся творческой личности. Второй период представляет нам развитие тех основных сторон художественной индивидуальности, которые наметились и уже сложились в первый период: «Колчан», «Костер», «Шатер», «Огненный Столп» могут в этом смысле рассматриваться как целое, как основа художественного наследия, оставленного нашим поэтом. Исходным моментом является лирика. Промежуточное положение занимают те произведения, которые мы назвали драматизированною сказкой. Область чисто-эпической объективации составляют третью грань. Как следствие тяготения к миру эпическому и сказочному по преимуществу, являются, так сказать, дополнительные отдельные произведения и книги Гумилева за этот последний период. К «Колчану» (1916) примыкают «Гондла» (1917) и «Мик» (1918). К «Костру» (1918) и «Шатру» (стихи 1918 года, изд. 1921) — «китайский» цикл «Фарфоровый Павильон» (1918), «Дитя Аллаха» (1918) и «Гильгамеш» (1919). Несколько частных дополнений,

---

* Нужно постоянно стремиться к вершинам бытия *(нем.) (ред.)*.

между прочим — к «Огненному Столпу» (1921) дает посмертный сборник (1922) с неоконченной поэмой «Дракон» (1922). К этому перечню надо прибавить переводы «Баллад о Робин Гуде» (1919), баллады Саути «Предостережение хирурга» (1922).

Внутренний рост поэта в смысле указанного наполнения все больше утверждает и раскрывает перед нами его художническую индивидуальность, раскрывает мир вещей в том преломлении, какое дает ему «магический кристалл» поэтической идеализации. Для нас интересен путь, каким идет процесс этого раскрытия, и, думается, характерными остаются те линии, какие намечены нами выше, как основные: первая — тяготение восприимчивости художника к миру красочно-пластическому, в которой теперь проецируется то душевно-музыкальное, что становится основным и одушевляющим; вторая — это душевно-музыкальная в плане субъективной личной лирики; и третья — эпическое, не только в смысле объективно-повествовательного, но и как одушевленный пафосом стремления синтез хотя бы только намечающегося конечного достижения. С другой стороны всему указанному соответствует известная кристаллизация поэтики, в ее как положительных так и отрицательных сторонах.

Все это ведет и по существу, и формально — к тому, что мы называем творческим самоопределением художника в его искусстве.

VII

В начале этого второго периода поэт, как бы перешагнув рубеж, задумчиво и «молитвенно» отмечает пройденные полпути:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, господь, вот ты мне явился
Невозможной такой мечтой.

Он тоскует с «тихой и грустной думой» о непреодоленной «молодой силе» —

Но любовь разве цветик алый,
Чтобы ей лишь мгновенье жить,
Но любовь разве пламень малый,
Что ее легко погасить?

(«Колчан», 63)

Эта новая нота душевности, эта простая земная любовь к земному словно впервые открывает поэту глаза на обычный окру-

жающий его мир, после чтения Данте и слов о левантских розах встречаемый с каким-то тихим удивлением:

Какая странная нега
В ранних сумерках утра,
В таянии вешнего снега,
Во всем, что гибнет и мудро.

(«Колчан», 65–66)

И эта простая жизнь, любимая и непрочная как тающий снег, с ее тоской, грустью и скупыми радостями, вызывает в воспоминании неувядающие на своем стебле

Цветы, что рвал я ребенком —

и с ними целый мир — лучезарный, недоступный обидам повседневности. С этой любовью и с этой памятью о душевно-заветном и навсегда живом для души, пусть и «несчастнейшей из пленниц», ничто уже не «сделается чужим» в этой действительности. Такая любовь бросает новый свет на окружающее, углубляет созерцание внешнего — того, что вначале поэт, казалось, любил только цветущим, цветным и цветистым и что теперь, простое и внутренне близкое, связано с ним более глубокой связью душевности и задушевности. В этом свете, в этой одушевленности являются для него теперь красочно-пластические образы — и тех же детских воспоминаний, и всех, как бы новых, «впечатлений бытия». Памятные с детства луга, пахнущие медом, перелески и сухие травы для него оживают, отчетливо рисуются «меж трав бычачьи рога», — и так образно вспоминается:

Каждый пыльный куст придорожный
Мне кричал: «Я шучу с тобой,
Обойди меня осторожно
И узнаешь, кто я такой!»
Только дикий ветер осенний,
Прошумев, прекращал игру, —
Сердце билось еще блаженней,
И я верил, что я умру
Не один, — с моими друзьями,
С мать-и-мачехой, с лопухом,
И за дальними небесами
Догадаюсь вдруг обо всем.

(*«Детство»*. «Костер», 11)

Поэт научается, подобно Гете, «с природой одною жизнью дышать», и не только яркими пятнами играют его картины, но и полны движения и одушевлением дышат, подлинным и непосредственным. Вот такая картина:

Оранжево-красное небо...
Порывистый ветер качает
Кровавую гроздь рябины.
Догоняю бежавшую лошадь
. . . .
Косматая, рыжая рядом
Несется моя собака.
. . . .
Стук копыт участился,
Пыль все выше,
Трудно преследовать лошадь
Чисто арабской крови.
Придется присесть, пожалуй,
Задохнувшись, на камень
Широкий и плоский,
И удивляться тупо
Оранжево-красному небу,
И тупо слушать
Кричащий пронзительно ветер.

(*«Осень»*. «Костер», 10)

Это красочное и картинное стихотворение показательно своей действенной, передаюшейся динамикой. Изобразительность его — не только внешняя, но настолько одушевленная, что, например, совершенно непосредственно передается этот момент, когда вдруг останавливается стремительное движение — и, задыхаясь, тупо удивляешься неподвижным краскам и тупо слушаешь ветер, в котором только что жил и рвался и несся.

Предметами такого изображения изнутри становятся и обыкновенные старые «Усадьбы», и обыкновенная «Старая дева», и обыкновенный «Почтовый чиновник», и тоже обыкновенный небольшой «Городок»; путем к художественному воссозданию — не только проецирование в предметы чувственно осязаемые своего мира, но и проникновение в душевное человеческое и в самую душу вещей; способом изображения и средством изобразительности — рядом со словесной живописью и лепкой — освобождение и гармонизация того внутренне-музыкального, чем вместе с душою поэта дышит и живет изображаемое. И в такую поэзию уже не только всматриваешься со стороны, чтобы полюбоваться ею; она начинает вовлекать в себя и, преломляясь, будить отзвук себе, тоже изнутри.

В этот же новый план переходит и живописная лирика странствий. За каменным маревом Венеции —

Город, как голос неяды —

и путника охватывает жуть, словно от колдовства скал и воды:

Вдруг... никого, ничего?

(*«Венеция»*. «Колчан», 11)

Волчица вечного Рима — не душа ли его? —

Волчица с пастью кровавой
На белом, белом столбе

охраняет свой неумирающий город, и он все тот же,

Покуда здесь неизменно
Зияет ее нора,

Покуда жесткие травы
Растут у дряхлых камней
И смотрит месяц кровавый
Железных римских ночей!

Под ясным небом спокойной Пизы

Возвращаются дети в красном
По домам от поздней обедни;

гибеллины и гвельфы мирно задремали рядом в своих гробах; однако —

Все проходит, как тень, но время
Остается как прежде мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем —

и следует картина Сатаны, который с тоской наклонился,

Оторвавшись от старой фрески,
. . . .
Над кривою пизанской башней.

(*«Пиза»*. «Колчан», 27)

Та же скрытая вечная жизнь и под готикой «Падуанского собора», и под жанровыми картинами Генуи, Болоньи, Неаполя. Далее, тоже — «молитва или колдовство» одушевляют образы, вызываемые к жизни «Норвежскими горами» или сном о «Стокгольме» с его гулом и грохотом, похожим на безмерно потрясенный орган, с его прозрачною тихой водой, окрестными рощами, лесами и полями:

«О боже, — вскричал я в тревоге, — что если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

(*«Стокгольм»*. «Костер», 28)

Так мы видим сначала как бы слияние души личной с этими душами городов и душевного с внешне-реальным, но потом эти воплощения вскрываются, как только этапы странствий и блужданий самой души.

Экзотика «Шатра» звучит иногда каким-то гимном, то умиленным —

О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы, —

(*«Вступление»*. «Шатер», 7)

то, по-своему, дико торжественным:

Здравствуй, Красное Море, акулья уха,
Негритянская ванна, песчаный котел.
На твоих берегах вместо влажного мха
Известняк, как чудовищный кактус, расцвел.

(*«Красное Море»*. «Шатер», 9).

Таково в особенности прославление Сахары с его фантастическим окончанием:

И быть может немного осталось веков,
Как на мир наш зеленый и старый
Жадно ринутся хищные стаи песков
Из пылающей юной Сахары.

Средиземное Море засыпят они,
И Париж, и Москву, и Афины,
И мы будем в небесные верить огни,
На верблюдах своих бедуины.

И когда, наконец, корабли марсиан
У земного окажутся шара,
То увидят сплошной золотой океан,
И дадут ему имя Сахара.

(*«Сахара»*. «Шатер», 15–18)

Прямо противоположная другая сторона этой книги, простая и душевная, обрисовывается, например, таким заключением яркого и простого описания Египта:

Если аист какой-нибудь близко
Поселится на поле твоем,
Напиши по-английски записку
И ему привяжи под крылом.
И весной на листе эвкалипта,
Если аист вернется назад,
Ты получишь привет из Египта
От веселых феллашских ребят.

(*«Египет»*. «Шатер», 11–14)

Иногда — широкою кистью сделанные описания («Абиссиния»), иногда — небольшие эпические поэмы («Готтентотская космогония», «Экваториальный лес»), иногда — жанровые картины («Галла, «Либерия») с проскальзывающей бодрой и простодушной юмористической струйкой. («Европеец один уверял...» и т. д. — «Либерия». «Шатер», 38).

Такую непосредственность и простоту, такое поэтическое простодушие, — кажется, впервые у Гумилева, — необходимо отметить и учесть, как большое достижение. Это один из путей того истинного реализма, к которому идет поэт, в данном случае — реализма сказочного: реальная фантастика, единственно истинная, имеет основное значение в его формировании, как поэта эпического. Словом, богатое и живописное разнообразие в этой маленькой книге. И постоянная декоративность и красочность не только не заслоняют душевности и внутреннего звучания, но сливаются с ними. Таковы новые достижения преимущественно лирики в области, издавна ему особенно милой, многоцветно играющей экзотики, теперь — вместе с другими «странствиями» — почти заслоняющей остальные живописно-пластические темы. В первом стихотворении «Фарфорового Павильона», давшем заглавие книжечке, характерна внешняя живопись, перенесенная в стихи, мы бы сказали — совсем в духе Т. Готье. К этому же близка пьеса «Луна на море». Пьеса «Природа» ведет к определенному эстетическому положению:

Спокойно маленькое озеро,
Как чашка полная водой...
. . . .
Мне думать весело, что вечная
Природа учится у нас.

(«Фарфоровый Павильон», 12)

Но эти легкие «акварельные» стихи поют о другом, о душевном: «Счастье», «Дом», «Аннам», элегически-любовный мотив в пьесе «Дорога» и глубже с «Соединении». (16).

Далее — песня о «Страннике» — тоже элегический поворот знакомого лейт-мотива: далеко от родины ты не слышишь «сладкой музыки материнского языка», но с природой «слепительной» ты не вовсе несчастен:

Лишь услыша флейту осени
. . . .
Ты поймешь всю бесконечную
Скорбь, доставшуюся тебе.

Совершенно непосредственный мелодией, антитезой начальным стихам книги, звучит, не выходя из общего ее стиля, маленькая прозрачная пьеса «Сердце радостно, сердце крылато» («Фарфоровый Павильон», 11).

Возвращаясь в последней своей книге к «восточным мотивам», Гумилев, трактуя их в «Персидской миниатюре» («Огненный столп», 30–31), остается как будто верным красочно-живописному принципу, перенесенному в поэзию, какой ближе всего связывается с Т. Готье и его несколько односторонним, как думается, лежащим вне «art robuste» *, влиянием. Однако далее он дает этим мотивам своеобразный оборот, который напоминает нам чувственно-красочную и вместе с тем проникнутую, насыщенную действенной духовностью поэзию Хафиза (так живо схваченную Рюккертом, а у нас Фетом), или Джеляледдина Румий. Такова пьеса «Пьяный дервиш» с ее возвращающимся лейт-мотивом или рефреном:

Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!

(«Огненный столп», 45–46)

VIII

Итак — «nel mezzo del cammin» **, на «половине жизни земной» («Колчан», 65–66), пускай душа поэта представляется ему иногда «несчастнейшей из пленниц» — ей ничто в мире не кажется чужим и мир только преображается, когда глядишь на него «сквозь дождем забрызганные стекла», ей становится « и легче и вольней», когда она соприкасается в природе со стихией («Дождь». «Колчан», 70–71).

Пускай даже с этим стремлением к природно-стихийному встает «преграда» между ним и «жизнью современною» и даже —

---

* мощное искусство *(фр.)*.

** буквально — «на половине пути» *(ит.)*.

Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

(*«Я вежлив...»*. «Колчан», 61–62)

Пусть мы знаем, с другой стороны, и преграду, подчас оставляющую его по эту сторону той жизни стихийного стремления, — это все то же:

А я, как некими гигантами
Торжественными фолиантами
От вольной жизни заперт в нишу,
Ее не вижу и не слышу.

Даже в самой этой двойственности мы видим не раздвоение сознания, а только его осложнение с расширением и углублением для поэта самого мира. Самый мир не делается хаотическим, а в музыкальном плане только гармонизируется:

И скрипку дивно выгнутую в руки,
Едва дыша,
Я взял и слушал, как бежала в звуки
Ее душа.
Да, это только чары, что судьбою
Я побежден
. . . .
Я вольный, снова верящий удачам.
Весь мир мне дом.

Если такое чувство владеет душою на острове, «где умер Пан», то не воспринимается пессимистически заключение:

Но лишь на миг к моей стране от вашей
Опущен мост.

(*«Стансы»*. «Колчан», 31–32).

Мы знаем трудный, но гармонический исход:

И все идет душа, горда своим уделом,
К несуществующим, но золотым полям,
И все спешит за ней, изнемогая, тело,
И пахнет тлением заманчиво земля.

(*«Разговор»*. «Колчан», 19–20)

Недаром «одного лишь сердце полюбило» из «многих знаменитых мастеров»:

На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.

и как бы искусством этого мастера пропеты стихи:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
И все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

(*«Фра Беато Анджелико»*. «Колчан», 17–18)

И где в одном плане расчленение, разделение сознания, в другом — единение и если не цельность, то стремление к слиянию, к единству:

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из иной страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский мотив зурны.

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам, —
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

(*«Я и вы»*. «Костер», 17)

Уже давно, сравнительно рано, в стихотворении 1911 года, тогда не напечатанном, мы находим как бы случайно этот лермонтовский мотив «иной страны» соединенный с утверждением и этого мира:

«Да, мир хорош», — когда счастлив «обретший все и вечно недовольный»:

Мне это счастье только указанье,
Что мне не лжет мое воспоминанье,
И пил я воду родины иной.

(*Стихотв*. «Посмертный сборник», 72)

Подчас этот мотив «иной страны», «иной родины» совсем лично конкретизируется, подчас это личное как бы тяготеет к миру-космосу, а подчас через этот мир, эмпирически доступный — «с беспредельным жаждет слиться».

В личном развитии этого мотива сперва «Прапамять» обличает всю жизнь как —

Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда.

Припомнившееся счастье, восторг и горе, моря, пустыни, города — оставляют в душе только вопрос:

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, —

Простой индеец, задремавший
В священной роще у ручья?

(*«Прапамять»*. «Костер», 31)

Позже, или словно не доверяя росту души, или с неким фанатизмом пластика, или как единственный в своем роде мистик-позитивист и материалист, «выкликающий бессмертие грешных тел», поэт слышит от «Памяти»:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла,
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, кто раньше
В этом теле жили до меня.

В ряду воплощений первый образ — ребенок — близок прежнему образу «простого индейца»; второй —

Он совсем не нравится мне,
Он хотел стать Богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка... —

и снова сближенье с образом индейца:

Как вино впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

(*«Память»*. «Огненный Столп», 9–12).

Раскрытие мира окружающей природы, как мира-космоса сначала дано в том же личном плане и не выходит из-за антитезы личного и космического:

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни.
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

Глубокой осенью в полях пустых
Закаты медно-красные, восходы
Янтарные окраски учат их, —
Свободные, зеленые народы.

И в заключение — антитеза, только мечта:

О, если бы и мне найти страну,
В которой мог не плакать и не петь я,
Безмолвно поднимаясь в вышину
Неисчислимые тысячелетья!

(*«Деревья»*. «Костер». 7)

Но затем «Природа» — земля как микрокосм становится в связь с миром-макрокосмосом и уже в этом плане постулируется ее звездное величие:

Так вот и вся она, природа,
Которой дух не признает,
. . . .
Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многоразличье
Творцом просыпанных семян.

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь!

(*«Природа»*. «Костер», 16)

На втором плане с мотивом «нездешней страны» нужно поставить в связь такие певучие мечты-сказки, как пьеса 1921 года:

На далекой звезде Венере
Солнце пламенней и золотистей,
На Венере, ах, на Венере
У деревьев синие листья...

(*Стихотв.*, «Посмертный сборник»,
1923, 36–37)

»Космические мотивы», как мы увидим, нашли себе выражение эпическое, а в лирике они отложились еще глубоко элегически, разоблачая телесно-пластическое как — «тени и обличья». Таков небольшой цикл «Душа и Тело». В этом диалоге душа отвечает вопрошателю:

— Зачем открыла я для бытия
Глаза в презренном человечьем теле!

И затем — несколько риторически, хотя и образно:

— Безумная, я бросила мой дом,
К иному устремясь великолепью,
И шар земной мне сделался ядром,
К какому каторжник прикован цепью.

— Ах, я возненавидела любовь,
Болезнь, которой все у нас подвластны

. . . .

И если что еще меня роднит
С былым мерцающим в планетном хоре,
То это горе...

Далее тело отвечает по воле вопрошателя «на все провозглашенное душою»:

— Не знаю я, что значит бытие,
Хотя и знаю, что зовут любовью.

Следует образное определение, характерное для красочно-пластического, чувственно-телесного мировосприятия, провозглашаемое телом:

— Люблю в соленой плескаться волне,
Прислушиваться к крикам ястребиным,
Люблю на необъезженном коне
Нестись по лугу, пахнущему тмином.

И женщину люблю...

Но — за все свои желания, «печали, радости и бредни» тело заплатит, «как подобает мужу», непоправимой последней гибелью. Когда же, в заключение, душа и тело предстают перед самим вопрошателем с вопросом: кто же он, — его последний ответ приводит к такому заключительному определению:

— Я тот, кто спит, и кроет глубина
Его невыразимое прозванье;
А вы, вы только слабый отсвет сна,
Бегущего на дне его сознанья.

(«*Душа и тело*». «Огненный Столп», 18–23)

Тут мы как будто уже подходим к моменту, характеризуемому тем внутренним ростом, тем расширением духовной личности, когда она как бы перерастает самое себя и стремится вырваться за пределы. В только что приведенном стихотворении напряженность эта сказывается повышенным самоутверждением «того кто спит» и «чье невыразимо прозванье». Но напряженность эта растет и достигает высшей точки в неутолимой жажде, в ненасытимой потребности какого-то «шестого чувства». Это, по-своему — тютчевское:

И с беспредельным жаждет слиться;

это — ближе то, что холодно и сдержанно, как диагноз, с какою-то присущей особой жесткостью и силой, формулирует поэзия Владислава Ходасевича:

Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен.

Гумилев дает несколько образов: мальчика, что ничего не знает о любви и все же мучится таинственным желаньем; скользкой твари, ревущей в разросшихся хвощах от сознания бессилья, почуя на плечах —

Еще не появившиеся крылья.
Так век за веком — скоро ли, господь?—
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

(*«Шестое чувство»*. «Огненный столп», 32–33).

Такова, как мы сказали, высшая точка этого стремления, исходный момент которого — в открывающейся поэту за миром вещей номинальной их сущности. Этим онтологизмом проникаются постепенно его самовысказывания. Таково и развитие немногочисленных в его личной лирике мотивов любви, которые так далеки теперь от первоначальной эротики, где только скупо иногда прорывались истинно музыкальные, в принятом нами смысле, ноты. Через «Колчан», «Костер» и «Огненный столп» идет ряд сказали бы мы, песнопений, объединенных названием «Канцоны».

Начало характерно по привычной внешней окраске: араб запевает в пустыне, грек стонет над морем — все о любви:

Зов один от края до края,
Шире, все шире и чудесней.

(*«Канцоны»*, 1. «Колчан», 39–40)

Следует пессимистическая нота: античные предания любви не очаруют вновь печального мира; правдива смерть, на нее осуждена

И ты, о нежная, чье имя — пенье,
Чье тело — музыка —

и певец ее не знает слов,

Чтоб и по смерти была ты жива,
Как юноши и девушки Эллады.

(*«Канцоны»*, 2. «Колчан», 40–41).

И далее — плававшему в океанах, водившему караваны — «Ты мне осталась одна»:

Надо бы мне говорить о тебе
На языке серафимов.

(*«Канцона первая»*. «Костер», 32)

Любовь — это уже «служение», и молитвенно изливается:

Пред той, что сейчас грустна,
Появись как Незримый Свет,
И на все, что спросит она,
Ослепительный дай ответ.

(*«Канцона вторая»*. «Костер», 33)

И вот тогда

К последней странной свободе
Склонился уже наш дух, —

когда «земля забудет обиды»

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
. . . .
Тогда я воскликну: «Где же
Ты, созданная из огня?..»

(*«Канцона третья»*. «Костер», 34)

И снова, как облако, пессимистическое раздумье пленника земли и смерти под «ивами и вольным ветром, прилетевшем с луны» — и радость его той —

с которой не надо
Улетать в вышину.

(*«Канцона первая»*. «Огненный Столп», 24–25)

Но в заключение земле, «проклятому захолустью» противопоставляется иное — там:

Там, где все сверканье, все движенье,
Пенье все, — мы там с тобой живем,
Здесь же только наше отраженье
Полонил гниющий водоем.

(*«Канцона вторая»*. «Огненный Столп», 26–27)

Так и лирика любви выливается в мотив «теней и обличий», под которыми живо существо вещей. В том же музыкальном плане она проходит и вне круга канцон, то приближаясь к нему мотивами «золотого рая» («Стихотворения, «Посмертный сборник», 1923, 56–57, ср. раннюю пьесу, 1916 г., там же, 70–71), «небы-

валой страны» (там же, 40), то непосредственно с ним соприкасаясь, как «гимническая пьеса» «О тебе» («Костер», 40) и позднейшая разработка того же мотива (1921 г.: «Я над собой насмеялся». Стих., «Посмертный сборник», 1923, 38–39) или как тоже позднее: «Нет, ничего не изменилось» (1920г. — Стихотворения, «Посмертный сборник», 1923, 15–16). К этой лирике песнопения высоким музыкальным напряжением вызваны такие пьесы, как «Юг» и «Рассыпающая звезда» («Костер», 38–39). Мотив мольбы за любимую (второй канцоны «Костра») — конкретнее и человечнее в «Утешении» ей, умирающей, которая «сама не знает неземной весны»:

Но идешь ты к раю
По моей мольбе,
Это так, я знаю,
Я клянусь тебе.

(«Костер», 30)

Эта высокая человечность наиболее полно сказалась в стихотворении «Сон»:

Застонал я от сна дурного,
И проснулся, тяжко скорбя:
Снилось мне — ты любишь другого
И что он обидел тебя.
Я бежал от моей постели,
Как убийца от плахи своей.
. . . .
Он обидел тебя, я знаю,
Хоть и было это лишь сном,
Но я все-таки умираю
Пред твоим закрытым окном.

Мы отчасти, между прочим, показали, что мотив любви связывается и с любимым лейтмотивом странствий.

IX

Мы, конечно, не исчерпали всего материала лирики Гумилева и к ней еще вернемся в плане лирического, дающего подход к основной грани эпоса последней поры. Но с другой стороны к нему подводят и те произведения, которые мы обозначили как драматизированную или диалогическую сказку. О ней нужно сказать особо. К этой области относятся «Гондла» (1917) и «Дитя Аллаха» (1918).

В «Гондле», «драматической» поэме, есть элементы драмы, но ее фабулистическая основа — сказка о подмененном королевиче, который все же оказывается сыном короля и королем: он же горбатый Гондла, сын скальда и скальд; в невесте Гондлы, отнятой у него «дневной» Лере или «ночной» Лаик, узнается его непризнанная сестра. Пафос поэмы с одной стороны в христианизации, которую Гондла несет исландцам, с другой — в «нездешней» силе песенного дара и его носителя, песнопевца и глашатая любви.

Ах, двойному заклятью покорный,
Музыкальный, магический ход
Или к гибели страшной и черной,
Или к славе звенящей идет.

Тут — и связь с основной музыкальной струей лирики, и мотив «призвания», трагически освещенный. И то «великое», что подымается в душе Гондлы перед близкою смертью, предстает ему так —

Сиянье во взоре,
Небо в лунной волшебной крови
И взволнованный голос, и море,
Да, свободное море любви!
Новый мир неожиданно милый,
Целый мир открывается нам,
Чтоб земля, как корабль светлокрылый,
Поплыла по спокойным волнам.

Мотив «призвания» или «избранничества» связывает с Гондлой «арабскую сказку в трех картинах» «Дитя Аллаха» (1918); здесь Пери, ищущая суженого среди людей, находит его в Гафизе:

Я первый в мире, и в садах Эдема
Меня любила ты когда-то, Пери, —

говорит он ей. Довольно сложно развернутая, колоритная и по-восточному расцвеченная фабула — фабула чисто сказочная, эпическая.

Милой детской сказкой можно назвать «африканскую поэму» «Мик» (1918) — о фантастических приключениях мальчика Мика, незатейливую, легкую и пеструю. О двух небольших эпических вещах «Шатра» мы уже упоминали. Одна из них «Экваториальный лес» (с. 39), в центре которой — «дикая повесть, лихорадочный бред пришлеца из лесов», умирающего участника экспедиции к Верхнему Конго, из которой никто не вернулся. Другая — «Готтентотская Космогония», объективно-повествова-

тельная, образно рассказывает о птице, что сильней человека царила когда-то над землей. Она пела и чертила знаками на песке «все, что будет, и все, что было».

И была она так прекрасна,
Так чертила, пела согласно,
Что решила с богом сравниться
Неразумная эта птица.

Мотивы «песенного признания» и богоборческого самоутверждения сближают эту сказку с рядом разнообразных произведений Гумилева. Не чужды ему и «космогонические» мотивы (самой этой космогонии мы касаться не будем).

«Муза дальних странствий», ведущая поэта на путь эпоса, одушевила, мы знаем, длинный ряд его стихотворений лироэпических и чисто лирических. Теперь мы должны коснуться некоторых преимущественно из первого рода, по прямой их связи с основною для эпоса линией развития этой поэзии странствий. Там — совсем выступает из привычного уже нам тона поэма «Заблудившийся Трамвай» («Огненный Столп», 30–32), выдающаяся и своей реальной фантастикой, и насыщенностью эмоциональной; динамика образов соединяется с движением душевно-музыкальным совсем причудливо и вне той «построенности», столь культивируемой, которая иногда внутренне связывает его. Эта-то зыбкость и представляется нам моментом какого-то существенного внутреннего сдвига, почему мы и отмечаем на первом плане это позднее стихотворение. Так ранее «Пятистопные Ямбы» («Колчан», 23), в которых несколько искусственное (правда, отчасти искусное) строфическое построение не мешает свободной текучести лирического повествования, — вещь глубоко личная, — раскрывает намеченное уже раньше, в «Паломнике» — Ахмете-Оглы, именно — странствия как странничество духа. Другой его этап раскрывает «Возвращение» — реально-фантастический рассказ о любимом загадочной любовью спутнике «желтом, худом, раскосом», с «глазами гадюки», оставленном у китайской стены, в котором после «на белом пригорке над полем чайным, у пагоды ветхой» узнается — Будда:

Пред ним я склонился в восторге тайном,
И было сладко, как никогда.

Так тихо, так тихо над миром дольным,
С глазами гадюки, он пел и пел
О старом, о странном, о безбольном,
О вечном, и воздух вокруг светлел.

(«Колчан», 33–34)

В стихотворении «Снова море» —

Целый мир, чужой и знакомый,
Породниться готов со мной, —

и странствие освещается — солнцем духа:

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть.

(«Колчан», 51–52)

В этом же внутреннем смысле гораздо глубже и значительнее замечательное повествование о паломничестве измученного человека в Эзбекие. Это —

Большой каирский сад, луною полный.
...Он был во всем подобен
Священным рощам молодого мира
. . . .
И помню, я воскликнул: «Выше горя
И глубже смерти — жизнь!..»

И паломник дает обет: но раньше задуматься о «легкой смерти», чем вновь войдет сюда. И странно: прошло десять лет — и он не может не думать об этом саде и оглядывается, заслышав

В гуденьи ветра, в шуме дальней речи
И в ужасающем молчаньи ночи
Таинственное слово — Эзбекие.
Да, только десять лет, но хмурый странник,
Я снова должен ехать...
...Войти в тот сад и повторить обет
Или сказать, что я его исполнил
И что теперь свободен...

(«Костер», 42–43)

Эта маленькая поэма имеет в наших глазах чрезвычайно существенное значение — в смысле того синтеза, о котором мы говорили по поводу «Паломника»: и внешним образом как стройный синтез лично-лирического с объективным эпическим повествованием, и внутренно — как некое гармоническое слияние онтологической основы с миром вещей или, иначе, душевно-музыкального с красочно-пластическим восприятием чувственного мира. Такой синтез, как основное, наполняет глубоким одушевлением зрелое эпическое творчество Гумилева. Он зреет и раньше. Теперь он заложен в «Двух отрывках из абиссинской поэмы», поэмы странничества с его «пафосом стремления» («Колчан», 98 сл.), в «Двух снах», посмертном отрывке из «детской поэмы», сказочно прозрачной и легкой. (1918. Стих. «Посмерт-

ный Сборник», 115 сл.). Незаконченной осталась «Поэма Начала» (1918—19 гг.). Дана только первая песнь первой книги, озаглавленной «Дракон» (Стих., «Посмертный Сборник», 1923, 105 сл.) со своей сказочной космологией, со своей реальной фантастикой, внутренней насыщенностью и широким эпическим захватом.

Самым значительным и цельным, внутренно-наполненным, «синтетическим» произведением, высшим достижением поэзии Гумилева представляется нам поэма «Звездный Ужас». Ее тема — о хаосе и космосе. Хаос, прежде «шевелившейся» на дне души, теперь предстает как мир-космос. Преодоление хаотического начала в самом восприятии мира как космоса — вот что лежит в духе под этой поэмой, как ее основание, как одушевляющее начало в том пафосе стремления, каким проникнута поэма. Такова ее музыкальная динамика. В плане живописно-пластическом эта картина — повествование о первобытных людях. Древний старик в священном ужасе бежит от неведомого, что привиделось ему в небе:

— Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился.
Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны.

Старший его сын, седобородый, проживший всю жизнь, не видя худого, решается лечь навзничь на землю, смотрит в небо — и умирает. Его вдова с проклятиями и заклинаниями взглядывает — и теряет рассудок, — воя, стремглав убегает к бездне. А маленькая девочка, которую хотели принести в жертву «тому, кто в небе, богу или зверю», видит — только небо, а не небе цветы — не цветы, нет —

Это просто золотые пальцы
Нам показывают на равнину
И на море и на горы зендов,
И показывают, что случилось,
Что случается и что случится.

И она звонко запела, и вот, один за другим, все племя —

Полегло и пело, пело, пело,
Словно жаворонки жарким полднем,
Или смутным вечером лягушки.

Только старый не смотрел в черное небо, где блещут —

Недоступные, чужие звезды.

Такова символическая основа этой поэмы-сказки.

На переводах Гумилева мы не останавливались, но в эпическое его наследие входит как существенная часть переведенный или переложенный им вавилонский эпос «Гильгамеш» (1919), очаровательный в своей строгой простоте и монументальности. Работа очень интересная, между прочим, по простому и уверенному разрешению метрической и вообще формальной задачи. В более широком смысле это тот же синтез красочно-пластического и музыкального, еще раз подтверждающий, что именно в эпосе Гумилев наиболее полно «нашел себя». И преломление этого эпически монументального мира сквозь магический кристалл музыкального слова еще раз в этой поэме — вновь подтверждает и ту поэтику и то мировосприятие художника, для которых основоположительной формулой является гетевское:

Alles Vergдngliche ist nur ein Gleichniss *.

X

Подводя свои итоги, мы видим: освобождение в себе самом того, что мы называем душевно-музыкальным — вот основная линия творческого пути Гумилева. В новой для него лирике песнопения он вышел на этот путь внутренней душевной музыки. Поэтому и пластика его сделалась более динамическою, и самое слово — которое тем самым как бы расширилось в своей действенности.

Мы проследили то, что названо творческим самоопределением поэта в его поэзии. И теперь, когда поэт определился перед нами, мы видим, что состоялось в закончившемся брожении от заложенного первоначально, что обозначилось наново. Так выросшее музыкальное одушевление оказало не только внутреннее, наполняющее воздействие, но и внешне-формирующее.

Оставаясь типически поэтом-пластиком, Гумилев раскрыл для себя в слове и слово-музыку, и, в тесном смысле, слово-эпос. Основное пластическое предстало иным, воспринятое сквозь грань музыкальную. Сквозь эту же грань прошло органическое усвоение первоначальных литературных воздействий. «Брюсовское» не забыло бы теперь о «подземном пламени», «французское» бы

* Все преходящее — только символ *(нем.)*.

напоминало об art robuste **. В пении души растворились и «нежданные и певучие бредни» «одинокой музы» «последнего из царскосельских лебедей»: какой-то заглушенный, но глубокий отзыв голосу И. Ф. Анненского всплывает вдруг на поверхность, когда, например, —

В моем бреду одна меня томит
Каких-то острых линий бесконечность...

(*«Больной»*. «Колчан», 91)

И голос другой музы, быть может, еле слышный, вносит свою гармонию в глубинную песню:

О старом, о страшном, о безбольном,
О вечном...

В гармоническом строе не только певучих «странствий души», но и поэтических возвращений к земной родине, к «милой земле», нам слышится отзвук поэзии Анны Ахматовой. Глубокая антитеза аполлоновской пластике — дионисийство, только мелькнувшее на странице «Жемчугов», как первый запрос, не могло не сказаться в музыкальной глубине и, хотя бы не узнанное, раскрыться мгновениями истинных окрылений. Оно — в данном случае не столько литературно, сколько внутренне, должно быть связано с именем Вячеслава Иванова.

К этим, в наших первых итогах уже обозначенным, сближениям теперь нужно прибавить одно основное. Говоря об эпосе нашего поэта можно было бы очевидно многое подвергнуть исследованию в области воздействия на него фольклора. Душевно-поэтический строй первобытного человека, поэзия древнейших отживших культур — все это сказалось не только в космогонических темах, но и преломилось лирически, но и музыкально-сложно синтезировалось — вплоть до «Звездного Ужаса» и до воссоздания «Гильгамеша».

Так выясняются перед нами некоторые существенные области литературно-поэтического окружения поэта — из его поэзии. Обращаясь к тому, что назвали бы поэтическими формулировками, мы уже в «Колчане» находим основания музыкальной поэтике в строках об идеальных ее служителях:

А те, кому доверены судьбы
Вселенского движения и в ком
Всех ритмов бывших и не бывших дом,

---

* Мощное искусство *(фр.)*.

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий.

Гумилеву знакома не только светлая природа этой певучей силы, но и ее томная трагическая подоснова, эпически отложившаяся в фантастике «Девы-птицы» («Огненный Столп», 54). Образно предстала она и в виде гигантов, пьющих багровое страшное вино, измучивших того, чье слово их вызвало к жизни («Творчество». «Костер», 29): вот что теперь лежит под изобразительной пластикой. Наконец, и самое слово напоминает поэту о своей стихийной природе, о том, как

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог...

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества...

(*«Слово»*. «Огненный столп», 16–17).

С какой вдумчивой серьезностью и углубленностью поэт говорит о своем искусстве.

После всего сказанного, думается, ясно, что мы имели основания называть пристрастиями поэта некоторые стороны его художественного вкуса и литературной манеры. Не скроем, что для того, чтобы принять их, нужно порою некоторое усилие. Но когда мы говорим о зрелых книгах поэта, во-первых, мы знаем, что склонность поэта к предпочтению красивого, даже украшенного, не лежит более в плоскости эстетизма, не заслоняет прекрасного; что известная декоративность не прикрывает собою зияющей пустоты, а подчас наоборот, как бы простодушно недооценивает внутреннего богатства, или же и сознательно рассчитывает на большие пропорции целого построения; и, возможно, только эти зрелые книги бросают свет на то, что мы по преимуществу старались отмечать в предыдущем периоде — формирования, так что без них и не получило основания наше построение, потому что, ведь, и Гумилев не был без них тем, чем стал с ними. Во-вторых, мы видим, что многое преодолевается за нас самим автором —

или путем добросовестной художнической работы, или просто — непосредственно силою таланта. К области труда относится последовательная выработка языка. Мы не могли пройти мимо всего сейчас изложенного. Но в результате — пред нами серьезный и своеобразный художник.

Итак, в какую же область искусства, каким путем ведет Муза Дальних Странствий своего поэта? Мы уже обмолвились выше словом: символический. Да, символизм — как путь. Символизм — не школы, но миросозерцания, но художественного восприятия и поэтического созидания.

Мы заранее сказали это и всем нашим обзором, и двумя стихами Гете — формулами истинного символизма. Обращаясь к поэтам-идеологам нашего символизма, мы находим в «Заветах символизма» Вячеслава Иванова, прежде всего, определение двух отличительных признаков искусства чисто символического (приводим в извлечении).

1). Сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие realia и realiora *; ознаменования соответствий и соотношений между явлением (nur Gleichniss **) и его умопостигаемою сущностью.

2). Особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и служит буквами внешнего и иероглифами внутреннего опыта. Разве мы не находим того и другого, по крайней мере, в смысле могущественного тяготения, в поэзии Гумилева?

То же тяготение мы установим, последовательно приложив к его поэтике положения «Мыслей о символизме». Сейчас отметим хотя бы одно — в отношении к Гумилеву-пластику: «Истинному символизму свойственно изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука».

В заключение приведем слово Александра Блока — из речи «О назначении поэта» — о первом деле, возложенном на поэта — сына гармонии: это дело — «освободить звуки из родной, безначальной стихии, в которой они пребывают». Не в этом ли под конец поэтической деятельности видит и Гумилев основное дело тех, что —

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий?

---

* Реальное и реальнейшее (сверхреальное) *(лат.)*.

** только символ *(нем.)*.

К символизму как предельному достижению шел Гумилев своим, может быть, сложным и трудным путем, но путем истинного поэта.

Что ж, это путь величавый и строгий, —

можем мы сказать его же словами.

[В. В. ЕРМИЛОВ]

О поэзии войны

У нас мало говорят и пишут об одном из интересных поэтов первой четверти двадцатого столетия — Гумилеве.

Зачинатель одной из школ русского литературного декаданса, так наз<ываемого> акмеизма, мастер строгой и изысканной формы, Гумилев еще долго будет объектом внимательного изучения. Но не только поэты, критики, исследователи литературы могут найти полезный материал, изучая творчество «конквистадора», как называл Гумилева Брюсов. Поучительнейшие выводы из этого изучения может сделать социолог, публицист, любой вдумчивый читатель, интересующийся процессом роста и консолидации *идеологии фашизма*.

Как конквистадор в панцире железном,
Я вышел в путь и весело иду...

писал о себе Гумилев. И в самом деле, как подлинному конквистадору, ему было безразлично, под каким знаменем бороться. Его увлекал самый процесс борьбы, романтика войны, — больше того: романтика *проливающейся крови* влекла к себе Гумилева. Жизнь, разрушение старых ее форм, строительство новых казалось ему бессмысленным, обреченным.

Созидающий башню сорвется,
Будет страшен стремительный лет.
И на дне мирового колодца
Он безумье свое проклянет.

Разрушающий будет раздавлен,
Опрокинут обломками плит,
И, всевидящим богом оставлен,
Он о муке своей возопит.

А ушедший в ночные пещеры,
Или в заводи тихой реки, —

Повстречает свирепой пантеры
Наводящие ужас зрачки.

Не уйдешь от той доли кровавой,
Что земным предназначила твердь,
Но молчи: ненавистное право
Самому выбирать свою смерть.

Единственное, что есть в жизни, — это возможность самому избрать способ своей смерти. Строитель сорвется и погибнет, проклиная свое безумие. Разрушитель будет раздавлен тем же зданием, которое он разрушает. А тот, кто не хочет ни строить, ни разрушать, кого манит уединение ночных пещер или уют и спокойствие тихих заводей, не получит ни уединения, ни уюта, ибо, действительно, нельзя найти ни того, ни другого человеку, пытающемуся в капиталистическом обществе стать «по ту сторону борьбы».

Война для войны, кровь для крови — вот что осталось «конквистадору» наших дней, не понимающему расстановки борющихся сил в период капитализма, перешедшего в последнюю — империалистическую — стадию.

Идеологом вольнонаемнической интеллигенции, идущей на службу к империалистической буржуазии, той интеллигенции, которая служит сейчас Муссолини, того деклассированного полуинтеллигентского сброда, который поставляет мировой буржуазии людей с бомбочкой, беспринципных, безыдейных убийц, — вот чем объективно становится Гумилев. Его биография участника контр-революционных заговоров и энергичнейшего бойца белого стана подтверждает это.

Война радовала Гумилева просто потому, что это война.

Барабаны — гремите, а трубы — ревите,
а знамена — везде взнесены.
Со времен Македонца такой не бывало
грозовой и чудесной войны.
. . . .
Кровь лиловая немцев, голубая — французов
и славянская красная кровь.

Эти великолепные в своей торжественно-боевой музыкальности строки написаны Гумилевым в июне 1920 года!

Но можно ли жить войной для войны, не веря в смысл строительства, разрушения жизни?

Нельзя, конечно. И Гумилев сознает свою пустоту и ненужность:

Я, что мог быть лучшей из поэм,
Звонкой скрипкой или розой белою,

В этом мире сделался ничем,
Вот живу и ничего не делаю.

Ничего я в жизни не пойму...

Непонимание жизни, робость перед ее сложностью и трудностью — эти теоретические мотивы кажутся такими странными у Гумилева, гордо заявлявшего о себе:

И верю, как всегда, в мою звезду —
Я конквистадор в панцире железном.

И, однако, в посмертных его стихах мы не раз встречаем такие мотивы:

Я не знаю этой жизни, ах, она сложней
Утром синих, на закате голубых теней.

Мир синих и голубых теней, но это ведь и есть уход в «ночные пещеры или в заводи тихой реки», безнадежность которого прекрасно сознавал Гумилев.

Ведь пытающийся укрыться в этом мире мечтатель обязательно «повстречает свирепой пантеры наводящие ужас зрачки». И меньше всего подходил к роли такого мечтателя, бегущего в пещеры, Гумилев.

Он был одним из тех поэтов, которые *чувствуют свою эпоху*.

Это *чувство эпохи* дано не каждому художнику. Оно было дано Блоку, вся поэзия которого есть не что иное, как неясное, томительное предчувствие неизбежности великой перемены, ощущение непорочности, ломкости всего видимого, за которым виделся Блоку «исполинский очерк новых стран...»

Революция, ее носительница — Россия, неизбежность крови, — все это было разлито в поэтической стихии Блока неясными образами, смутными намеками, мистическими предвидениями и предчувствиями, и не могло быть иначе у Блока — попутчика революции, который хотел вместе с собой провести другого «попутчика» революции — Христа.

Чувство эпохи у Гумилева иное: оно тверже, яснее, но и уже. Два слагаемых образуют в своей сумме содержание нашей эпохи. Это — эпоха войн и революции. Второго слагаемого не видел, не чувствовал Гумилев. Он понял нашу эпоху как эпоху войн. Какие это войны, во имя кого и кем они ведутся — ему было непонятно. Но война для войны — это пустота, выхолощенность чувств и мысли, этим жить нельзя. Конквистадор наших дней — это выхолощенный, жутко-пустой и ничтожный юнец, с фамилией Конради или Каверда.

Мировая буржуазия сотнями и тысячами покупает сейчас людей, потерявших классовую базу, затерянных и одиноких, «ничего не понимающих в жизни», — людей, вместе с процессом своей деклассации теряющих человеческие черты, приходящих к последней степени *цинизма* — пустоты. Здесь резервуары мирового фашизма. Отсюда идут попытки воссоздания идеологии вольнонаемных убийц, делающих убийство и кровь самоцелью.

Конечно, в творчестве Гумилева нельзя найти законченной идеологии фашизма последнего образца. Мы только отмечаем тенденции этого поэта, не понявшего главного в эпохе — революции и поэтому ставшего ее врагом.

Но у врагов можно многому учиться. Сейчас, когда выхолощенные, позорные, продажные юноши одинокими выстрелами из английских револьверов нарушают предгрозовую тишину, установившуюся в мире, — писатели, художники советской страны должны отчетливее, чем когда-либо, суметь почувствовать эпоху, в которой они живут. Они должны не только умом, а всей силой чувств понять, ощутить эти два «грозных слагаемых» *эпохи войн и революций*. Они не должны прятаться за белую мантию пацифистских, непротивленческих, кисло-сладких, бездарнейших мещанских иллюзий.

Не мир, но меч! и, в частности, у художников империалистической буржуазии должны заимствовать художники советской страны их настоящую готовность к войне, их умение находить горячие и пламенные слова для идущих в бой бойцов.

Мы не романтики убийства и крови.

Сабля — не гребенка
Война — не спорт.

(Багрицкий)

Но если надо, если нас вынудят — будем драться не хуже любых наемных «конквистадоров». Будем драться не хуже, а лучше, ибо у нас организованная воля миллионов, знающих, за что они дерутся. Художники советской страны, уже осознающие, что в мире не остается больше «ночных пещер и тихих заводей», должны вместе с многомиллионным народом принять возможность навязанной нам войны, которая будет действительно самой «грозовой и чудесной» из всех войн, потому что она будет вестись пролетариатом и крестьянством всего мира за возможность мирно строить прекрасные здания грядущего общества.

Г. П. СТРУВЕ

Творческий путь Гумилева

Поэт-конквистадор, поэт-воин, поэт-рыцарь — эти определения Н. С. Гумилева, как поэта, давно стали ходячими. Конквистадором называет себя сам поэт в сонете, которым открывалась его первая, юношеская, книга «Путь конквистадоров», никогда потом не переиздававшаяся (но сонет этот был одним из трех стихотворений в ней, включенных Гумилевым позднее в переработанном виде во второе издание «Романтических цветов», что показывает, что он придавал ему известное значение). Эту же кличку закрепили за поэтом и критики, в дальнейшем писавшие о нем. О себе, как о «поэте и воине», тоже говорил сам Гумилев — и не раз. Известный критик Ю. И. Айхенвальд, за свою статью памяти расстрелянного Гумилева поплатившийся тюрьмой и жестоко отчитанный Львом Троцким, а позднее «награжденный» высылкой за границу, так начал свой этюд о Гумилеве в книге «Поэты и поэтессы»: «Последний из конквистадоров, поэт-ратник, поэт-латник, с душой викинга, снедаемый тоской по чужбине, “чужих небес любовник беспокойный”, Гумилев — искатель и обретатель экзотики». Сам Гумилев эпиграфом к своей первой книге взял слова мало кому тогда в России известного и у себя на родине еще не стяжавшего славу Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!». Позднее он назвал свою музу — Музой Дальних Странствий. Экзотические образы и темы, мотивы кочевья и странствий действительно проходят через всю поэзию Гумилева, но она ими не исчерпывается. Подходя к творчеству Гумилева, не следует ни на минуту забывать, что из всех своих крупных современников он ушел из жизни едва ли не самым молодым — в расцвете сил, далеко не свершив всего того, что мог: когда его расстреляла Чека, ему было всего 35 лет, то есть он был моложе Пушкина, хотя и не так молод как Лермонтов, с которым много общего на-

ходил у него покойный Н. А. Оцуп. Если мы примем это во внимание, мы не можем не поразиться его быстрому и неуклонному росту.

Первая книга Гумилева вышла еще до того, как он кончил Царскосельскую гимназию (правда, кончил он ее довольно поздно) — когда ему было 19 лет. Стихи в ней незрелые, несамостоятельные. Чувствуется сильное влияние тогдашнего поэтического кумира, Бальмонта (и отчасти, но в меньшей степени, Брюсова), а также отголоски разных модных в то время веяний, шедших к нам с Запада: тут и Ницше, и столь модные тогда скандинавские писатели, и отзвуки французского символизма, а может быть и английских прерафаэлитов. Русских предков у Гумилева-поэта в этот ранний период найти трудно. В этом отличие его от раннего Блока, который восходит не столь даже к Владимиру Соловьеву, сколько к Жуковскому, Фету и Полонскому; или от Гиппиус, на которую с самого начала оказали влияние Баратынский и Тютчев; и даже от Брюсова, который при всем своем увлечении французским модернизмом, и в самый ранний период чему-то учился и научился у Пушкина. Одним из учителей Гумилева принято считать Анненского, под крылом которого (в качестве директора Царскосельской гимназии) Гумилев приобщился к поэзии и позднейшему культу которого среди акмеистов он много способствовал. Но в ранних стихах Гумилева мы не найдем ничего общего с Анненским, как не чувствуется в них и влияния тех французских поэтов, которых особенно любил и переводил Анненский: Верлена, Лафорга, Рембо, Маллармэ. Поскольку в нашем распоряжении нет ни дневников, ни писем Гумилева этого раннего периода, мы не знаем, как и когда он познакомился с новейшей французской поэзией, кого из французских поэтов он читал в гимназические годы — годы своего поэтического формирования. Вопрос о французских влияниях в поэзии Гумилева еще не достаточно изучен, но о специфическом влиянии тех или иных поэтов — парнасцев (Леконта де Лиля, Эредиа), позже особенно Готье, а затем еще, может быть, Жерара де Нерваля — можно говорить лишь позднее. Как ни странно, у начинающего Гумилева немало точек схождения с Андреем Белым, поэтом впоследствии ему совершенно чуждым и ничуть не задетым французскими влияниями: в ряде стихотворений в «Пути конквистадоров» и в «Романтических цветах» налицо мотивы, вызывающие на память ранние стихотворения Белого и его «Первую (Северную) Симфонию».

Начинающему Гумилеву еще очень далеко до того стихотворного мастерства, которым он владел потом: стихи в «Пути кон-

квистадоров» в большинстве неряшливы и многословны, выбор слов случаен и произволен (ни о каком приближении к формуле Кольриджа, на которую любил потом ссылаться Гумилев — «лучшие слова в лучшем порядке» — не могло быть и речи).

Тогдашний вождь русского модернизма, которого Гумилев также назвал своим учителем, Валерий Брюсов, рецензируя «Путь конквистадоров», писал, что в этой книге повторяются все основные заповеди декадентства, но прибавлял, что в ней «есть и несколько прекрасных стихов, действительно удачных образов», и заканчивал свой отзыв так: «Предположим, что она только “путь” нового конквистадора и что его победы и завоевания впереди». («Весы, 1905, № 11). Когда вышли «Романтические цветы», Брюсов не мог не признать, что эта вторая книга молодого поэта свидетельствует о большой и упорной работе автора над своим стихом, что в ней нет «и следов прежней небрежности размеров, неряшливости рифм, неточности образов». Отмечая, что рука все же еще изменяет молодому поэту, он видел в нем «серьезного работника», который «понимает, чего хочет, и умеет достигать, чего добивается». Главные удачи Гумилева Брюсов видел в лирике «объективной» — там, «где сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху». Гумилеву, по мнению Брюсова, недоставало «непосредственного внушения» (которого, в глазах многих критиков, недоставало и Брюсову), и Брюсов тогда же характеризовал его как «парнасца», как «поэта типа Леконта де Лиля» («Весы», 1908, № 3).

Более сурово о «Романтических цветах» отозвался молодой поэт Виктор Гофман, вскоре после того покончивший с собой. Он тоже находил, что Гумилев «более эпик, чем лирик», и вместе с тем писал: «Размеры его однообразны. Больше того: его размеры, ритм его стиха — нечто совсем постороннее, ничем не связанное с содержанием, с внутреннею сущностью стихотворения. Только этим можно объяснить, что и Рим, и озеро Чад, и наша современность трактуются у него все в одних и тех же размерах, которые во всех трех этих моментах кажутся одинаково случайными, и во всех делают стихотворение мертворожденными, холодными и рассудочными. Если признать основным принципом искусства нераздельность формы и содержания, то стихи Гумилева пока большей частью не подойдут под понятие искусства». Делая исключение для немногих отдельных стихотворений, Гофман приходил к выводу, что Гумилев «еще не нашел себя, своей манеры, своей области и своего стиха» и что его вторая книга — «лишь преддверие, лишь обещание, к которому, впрочем, стоит прислушаться» («Русская мысль», 1908, № VII).

В «Романтических цветах» несомненно было уже гораздо больше своего, самостоятельного, гораздо меньше перепевов Бальмонта и отголосков других модных веяний. Экзотика в этой книге утрачивает прежнюю туманность и неопределенность, облекается исторической и особенно географической плотью (появляется столь замечательная для будущего Гумилева тема Африки), стих становится крепче, выбор слов обдуманней. Интересно было бы знать, познакомился ли Гумилев к этому времени с поэзией Жерара де Нерваля, этого предтечи французских символистов, которым он увлекался позднее: французские исследователи Нерваля отмечают роль «географических соответствий» в его поэтике. Об интересе Гумилева к Нервалю будет речь дальше).

Третья книга Гумилева — «Жемчуга» (1910) — дальнейший шаг вперед. Она еще не свободна от подражательности. Место Бальмонта занял теперь Брюсов, и ему, как своему учителю, Гумилев посвятил «Жемчуга». Вместе с тем в «Жемчугах» сильно чувствуется влияние французских парнасцев. Но у молодого поэта есть и свое лицо, свои темы, своя манера, свои приемы выразительности. Многие стихотворения в «Жемчугах» — и не только заслуженно популярные и знаменитые «Капитаны», прославляющие «открывателей новых земель», «чья не пылью затерянных хартий — солью моря пропитана грудь», и всех, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет, — кому опостылели страны отцов» — останутся прочно в сокровищнице русской поэзии. «Жемчуга» приветствовали два столь разных старших современника Гумилева, как Брюсов и Вячеслав Иванов — первый в «Русской мысли», второй в «Аполлоне». Я уже приводил в своей вступительной статье к первому тому наиболее существенные выдержки из этих лестных отзывов, но хочу еще раз подчеркнуть, как пророчески-верно наметил дальнейший путь развития Гумилева Вячеслав Иванов. Называя Гумилева учеником Брюсова и видя в его поэзии еще только «возможности» и «намеки», он предсказывал, что ученик может пойти по совсем другому пути нежели учитель. Залог этому Иванов видел в таких стихотворениях, как «Путешествие в Китай» и «Маркиз де Карабас» (это последнее, поистине очаровательное, стихотворение, столь непохожее на поэзию самого Иванова, Иванов называл «бесподобной идиллией»). Эти стихотворения показывают, писал Иванов, что «Гумилев подчас хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов, трезвый в самом упоении». Не отрицая наличия «эпического» элемента в лирике Гумилева, Иванов пророчил, однако, что «когда действительный, страданьем и любовью купленный опыт души разорвет завесы, еще обволакивающие перед взором поэта реаль-

ную сущность мира, тогда разделятся в нем “суша и вода”, тогда его лирический эпос станет объективным эпосом, и чистою лирикой — его скрытый лиризм, — тогда впервые будет он принадлежать жизни» («Аполлон», 1910, № 7).

Ко времени выхода «Жемчугов» Гумилев уже прочно входит в литературную жизнь Петербурга и начинает играть в ней видную роль. Еще в 1909 году он становится одним из ближайших сотрудников и столпов «Аполлона» (рассказ об этом см. в книге покойного С. К. Маковского «На Парнасе Серебряного Века») и играет роль в создании так называемой «Академии Стиха», или Общества Ревнителей Художественного Слова, столпами которого явились поначалу Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов, хотя первоначальный замысел родился, по-видимому, в голове трех молодых поэтов: Гумилева, П. П. Потемкина и Алексея Н. Толстого (так, по крайней мере, утверждает в своей книге «Встречи» В. А. Пяст, близко знавший всех этих поэтов). Окрыленный успехом «Жемчугов» и широким признанием критики, Гумилев в 1911 году создает свой Цех Поэтов, в лоне которого немного позднее родилось новое течение в поэзии, наименованное акмеизмом. Цех Поэтов был создан и акмеизм «лансирован» * Гумилевым в довольно странном — чтобы не сказать, противоестественном, союзе с Сергеем Городецким. По мысли его основателей акмеизм должен был занять место пережившего себя и уже сходящего на нет символизма, пожелавшего — в лице особенно Вячеслава Иванова и Андрея Белого — стать чем-то большим, чем просто поэтическая школа, заговорившим о «новом сознании», о «мифотворчестве», сближавшим поэзию с религией. Акмеизм был реакцией против некоторых сторон и устремлений символизма, внутри которого к тому времени несомненно назрел кризис. Об этом кризисе свидетельствовали доклады Александра Блока и Вячеслава Иванова в «Поэтической Академии» в 1910 году. И оба эти доклада, и резкий ответ на них Брюсова («О речи рабской в защиту поэзии») были напечатаны в «Аполлоне», где в том же году появилась статья Михаила Кузмина «О прекрасной ясности», посвященная прозе, но предвосхищавшая некоторые положения акмеизма. В основу организованного в следующем году Цеха Поэтов была положена мысль, что поэзия есть «ремесло», что она требует прежде всего мастерства. В Цехе впервые заговорили об «акмеизме», но Цех себя с акмеизмом не отождествлял, и двери его были открыты и для поэтов, не желавших признавать себя акмеистами. Акмеизм, как поэтическая школа,

---

* от фр. «lancer» — пустить в ход *(ред.)*.

организационного оформления не имел, и если можно говорить в широком смысле об акмеизме как литературном направлении в русской поэзии, то в более узком смысле сами акмеисты ограничивали свое число пятью поэтами: Гумилев, Городецкий, Ахматова, Мандельштам и Зенкевич. Манифестом акмеизма явились статьи Гумилева и Городецкого, напечатанные в первом номере «Аполлона» за 1913 год. Статью Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» * читатель найдет полностью в четвертом томе нашего собрания. Здесь я приведу некоторые основные мысли ее.

Гумилев начинал статью свою с утверждения, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает». На смену ему, говорил он, «идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм (от слова acme — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь) **, — во всяком случае, требующее большего равнове-

* Брюсов в своем довольно жестоком отзыве о «манифестах» акмеизма обратил не без злорадства внимание на то, что статья Гумилева была так же озаглавлена в тексте, в оглавлении же носила название «*Заветы* символизма и акмеизма». Брюсов видел тут существенную разницу: «вопрос в том, принимают ли акмеисты “наследие” символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов, или знают только заветы символизма, к которым могут отнестись так или иначе, по своему вкусу». Брюсов считал, что второе заглавие как будто соответствует духу статьи. Отметим, что слово «заветы» в применении к символизму постоянно употреблялось Вячеславом Ивановым — так была озаглавлена одна его знаменитая статья. Возможно, что Гумилев первоначальное «заветы» переделал на «наследие», но в оглавлении это не было учтено *(прим. авт.)*.

** Акмеисты, по-видимому, колебались между названиями «акмеизм» и «адамизм». По некоторым сведениям, «акмеизм» был предложен Гумилевым, а «адамизм» — Городецким. По другим, именно «адамизм» исходил от Гумилева. Брюсов в своей иронической статье об акмеизме (см. о ней ниже) правильно отмечал, однако, что адамизм, если толковать его как некий примитивизм (а так именно толковал его Гумилев в той же цитируемой статье, говоря: «Как адамисты, мы немного лесные звери»), Гумилеву совершенно чужд (правда, в его поэзии образ и символ Адама играет большую роль — например, стихотворение «Сон Адама» в «Жемчугах» — но с другим значением), тогда как в поэзии тогдашнего Городецкого «примитивная» струя была очень сильна.

Забавно, хотя и не слишком правдоподобно, объяснял название «акмеизм» В. А. Пяст в своей книге «Встречи», связывая его с именем Ахматовой. Пяст писал: «Самое слово “акмеизм”, хотя и производилось... будто бы от греческого ‘акмэ’ — ‘острие’, ‘вершина’ — но было подставлено, подсознательно продиктовано, пожалуй, именно

сия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме».

Но Гумилев не отвергал огульно символизма: новому направлению надлежало принять его наследие и ответить на все поставленные им вопросы, ибо «слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Указывая на то, что французский символизм в свое время выдвинул на передний план чисто литературные задачи, Гумилев затем не совсем логично оговаривал, что «мы, русские, не можем не считаться с французским символизмом», и тут же прибавлял, что «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо свободной перестановкой ударений» и «что уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе». Что тут имел в виду Гумилев, не совсем ясно. Если он подразумевал так называемые «дольники», которыми он и сам довольно много пользовался задолго до акмеизма, то непонятно, почему он видел в них акмеистское новшество: дольники задолго до того употребляли и Гиппиус, и Блок, и Белый. Но так или иначе, и в акмеизме Гумилев как будто подчеркивал его «чисто литературные» задачи.

Во французском символизме Гумилева отталкивала знаменитая «теория соответствий» — он называл ее «пресловутой» и подчеркивал, что она выросла на «не романской» почве, то есть восходила к германскому романтизму. Выпячивание символов на первый план не нравилось Гумилеву: «Мы не способны приносить ему [символу] в жертву прочие способы воздействия и ищем их полной согласованности». Поэтому — делал вывод Гумилев — «акмеистом быть труднее, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления».

Германскому символизму (в лице Ибсена и Ницше, так много значивших для некоторых русских символистов) Гумилев бросал обвинение в том, что он искал «объективной цели» или «догмата», которым можно было бы служить, и не сознавал «самоценности каждого явления». «Мы же», говорил Гумилев, «ощущаем себя явлениями среди явлений». Акмеизму, говорил он дальше, чуждо духовное бунтарство: «Бунтовать... во имя иных условий

этим псевдонимом-фамилией. ‘Ахматов’ — не латинский ли здесь суффикс ‘ат’, ‘атум’, ‘атус’... ‘Ахматус’ — это латинское слово, по законам французского языка, превратилось бы именно во французское ‘Акмэ’ — как ‘аматус’ в ‘эмэ’, во французское имя Aimee, а armatus — в arme». («Встречи», стр. 155) *(прим. авт).*

бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним открытая дверь». Говоря о том, что русский символизм «направил свои главные силы в область неведомого» и «братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом», а некоторые его искания в этом направлении «почти приближались к созданию мифа», Гумилев счел нужным формулировать отношение акмеистов к непознаваемому. Это отношение он облек в двоякую формулу: 1) «непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать» и 2) «все попытки в этом направлении — нецеломудренны». Дальше он пояснял: «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе... Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, — вот то, что нам дает неведомое». Принципом акмеизма Гумилев провозглашал — «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками». И он прибавлял: «Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному, но тогда она должна только содрогаться».

Свою местами сбивчивую, местами наивную статью Гумилев заканчивал довольно странным списком «учителей» акмеизма или тех творцов прошлого, к которым акмеисты «влюбленно» обращали свои взоры. Он писал: «В кругах, близких к акмеизму чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона [Франсуа Вийона] и Теофиля Готье. Подбор этих имен — не произволен. Каждый из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии». А именно: Шекспир показал внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, «мудрую физиологичность», Вийон «поведал о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие»; Готье нашел для этой жизни в искусстве «достойные одежды безупречных форм». Мечта акмеистов, говорил Гумилев, — «соединить в себе эти четыре момента».

Конечно, такое сопоставление имен четырех столь различных художников слова не могло не быть на руку критикам, свидетельствуя о каком-то всеобъемлющем эклектизме акмеистов. Брюсов, этот прежний «учитель» Гумилева, в остро-иронической статье об акмеизме («Новые течения в русской поэзии. Акмеизм», «Русская Мысль», 1913, IV) высмеивал постановку в один ряд имен Шекспира, Раблэ, Вийона и Готье: «Допуская Вийона и с некоторой натяжкой Раблэ в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем бо-

лее, Теофиля Готье, сей poete impeccable *, в роли предводителя "лесных зверей", какая ирония!», — писал Брюсов. Статья Брюсова, несмотря на его собственное расхождение как раз с тем «мифотворческим» уклоном символизма, который подвергал критике Гумилев, была вообще критически заострена. Заканчивал он ее так:

«Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами и будут писать хорошие стихи. Но мы желали бы, чтобы они, все трое, скорее отказались от бесплодного притязания образовать какую-то школу акмеизма. Их творчеству вряд ли могут быть полезны их сбивчивые теории, а для развития иных молодых поэтов проповедь акмеизма может быть и прямо вредна... Писать... стихи, применяясь к заранее выработанной теории; при том столь неосновательной, как теория акмеизма, — злейшая опасность для молодых дарований. Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма, исчезнет самое его имя, как забылось, например, название "мистического анархизма", движения, изобретенного лет 6–7 тому назад г. Георгием Чулковым».

Брюсов был и прав, и неправ. В теоретических положениях акмеизма действительно было много сбивчивого, неясного, недоработанного и противоречивого. Клясться одновременно именами столь различных «учителей» как Вийон, Шекспир, Рабле и Теофиль Готье было в самом деле странно. Имя для нового течения было выбрано не особенно удачное. Но, вопреки предсказанию Брюсова, оно не забылось, и проведенная Брюсовым аналогия с мистическим анархизмом Георгия Чулкова и Вячеслава Иванова едва ли была удачна и уместна. Акмеизм, как теория, может быть и провалился, но как поэтическая реакция группы поэтов на некоторые стороны поэзии символистов он сыграл свою роль в годы, предшествовавшие революции, и даже после 1917 года (достаточно назвать имена Тихонова, Багрицкого, Антокольского среди известных советских поэтов, не говоря уже о Всеволоде Рождественском, который был прямым учеником Гумилева; к этим именам можно было бы прибавить и некоторых представителей более молодого поколения; знаменательно, что еще в середине 30-х годов советские журналы печатали статьи о наследии акмеизма в советской поэзии) **.

---

* непогрешимый поэт *(фр.) (ред.)*.

** См., например, статьи И. Оксенова и Н. Степанова, озаглавленные «Советская поэзия и наследие акмеизма» и «Поэтическое наследие

Некоторые внутренние противоречия и неувязки в манифестах новой школы несомненно объяснялись взаимной несозвучностью двух ее основоположников: между Гумилевым и Городецким не было ничего общего, и это, между прочим, очень скоро обнаружилось, когда в журнале «Гиберборей», формально выходившем под знаком Цеха Поэтов, но служившем делу акмеизма, Городецкий на стихотворение Гумилева о фра Беато Анджелико отвечал полемически заостренным стихотворением о том же художнике, обвиняя Гумилева в предательстве акмеизма. Для Городецкого поэзия Теофиля Готье едва ли много значила, хотя он и рецензировал вышедший через год после провозглашения акмеизма гумилевский перевод «Эмалей и камей». Для Гумилева же, в этот его акмеистический период, имя Готье едва ли не было главным в ряду названных им имен «учителей». Не случайно он включил в свой сборник «Чужое небо» несколько переводов из Готье, над которыми он тогда работал: ни до, ни после того Гумилев не включал переводов в сборники своих оригинальных стихов. Настоящим поэтическим манифестом акмеизма явился напечатанный в «Чужом небе» перевод знаменитого программного стихотворения Готье об искусстве как трудном ремесле, его art poétique *:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
        Бесстрастней —
Стих, мрамор иль металл.

. . . .

Все прах. — Одно, ликуя,
Искусство не умрет.
        Статуя
Переживет народ.

. . . .

И сами боги тленны,
Но стих не кончит петь,
        Надменный,
Властительней, чем медь.

Чеканить, гнуть, бороться, —
И зыбкий сон мечты
        Вольется
В бессмертные черты.

В отличие от Брюсова, который пренебрежительно отметал «акмеизм», как ничего нового и интересного собой не представ-

---

акмеизма» в «Литературном Ленинграде», №№ 24 и 48 за 1934 г. *(прим. авт.)*.

* поэтическое искусство *(фр.) (ред.)*.

ляющий *, В. М. Жирмунский, один из будущих попутчиков формализма, воспринял новое течение как «преодоление символизма», как шаг в каком-то новом направлении. В статье «Преодолевшие символизм», напечатанной в декабрьской книге «Русской Мысли» за 1916 год, а потом вошедшей в книгу «Вопросы теории литературы», Жирмунский не только анализировал манифесты акмеизма, но и разбирал поэзию его главных представителей, каковыми он считал Гумилева, Ахматову и Мандельштама. В их поэзии он видел «явление новое, целостное и художественно-значительное». Это утверждение, формулированное без всякого полемического заострения против статьи Брюсова, напечатанной несколькими годами раньше в том же журнале, шло вразрез с основной мыслью брюсовской статьи. Это свое утверждение Жирмунский иллюстрировал разбором творчества каждого из трех поэтов, подмечая правильно многие отличительные их черты. Свой конечный общий вывод Жирмунский формулировал со свойственной ему осторожностью. Он писал:

«С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале “гиперборейцев”, как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем необязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению» (с. 53).

Свою статью Жирмунский заканчивал так:

«В акмеизме ли будущее нашей поэзии? Несомненно за последние годы и в самом символизме, и вне его наблюдается поворот в сторону нового реализма. Но мы хотели бы, чтобы этот новый реализм не забыл приобретений предшествующей эпохи, чтобы он основывался на твердом и незыблемо религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собою всю жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении... Но если литературное будущее, которого мы ждем, не в поэтах Гиперборея, в них все-таки ясно выразились потреб-

* Уже после смерти Гумилева Брюсов писал, что Гумилев никаким акмеистом никогда не был, а остался символистом. При этом Брюсов и не понял, и недооценил позднего Гумилева. Но об этом я скажу дальше *(прим. авт.)*.

ность времени, искание новых художественных форм и интересные достижения» (с. 56).

Вершина гумилевского акмеизма — его сборник «Чужое небо», последовавший за «Жемчугами» и вышедший до официального провозглашения акмеизма. В этом сборнике мы найдем «акмэ» его «объективной» лирики и концентрат его экзотических мотивов и тем, наиболее законченное выражение получивших в прекрасной поэме «Открытие Америки», в которой Гумилев воспел одного из тех «открывателей новых земель», которыми он восхищался уже в своих знаменитых «Капитанах». «Чеканить, гнуть, бороться» становится поэтическим лозунгом Гумилева. В борьбе с «бесстрастным» материалом стих Гумилева достигает к этому времени высокого мастерства, становится поистине чеканным. Дальнейший путь Гумилева, путь внутреннего углубления — именно тот, который был пророчески намечен Вячеславом Ивановым в статье о «Жемчугах» (см. выше, с. X).

В «Аполлоне», где обычно сам Гумилев регулярно рецензировал вновь появляющиеся стихотворные сборники, отзыв о «Чужом небе» напечатал М. А. Кузмин (1912, № 2, с. 73–74). Книга представлялась ему носящей «переходный характер». Этот сборник, говорил Кузмин, значительно отличаясь от «Жемчугов», «куда-то ведет, но едва ли всегда приводит, оставляя впечатление интермеццо, роздыха на лужайке между двумя странствиями». Отличие от «Жемчугов» Кузмин видел в большей простоте, в меньшей приподнятости тона: «Нас не удивляет, что, когда поэт опустил поводья и поднял забрало, лицо его сделалось определеннее и ближе, нежели когда он покорял с конквистадорами новые земли или нырял в океан за жемчугами. И мы отчетливее услышали его голос, его настоящий голос». Приводя наиболее характерные поэтические «признания» Гумилева из «Чужого неба» (в том числе строки из «Открытия Америки»: «В каждой луже запах океана, — В каждом камне веянье пустынь»), Кузмин самым ценным по значению и новизне считал самоотождествление поэта с юношей-Адамом:

И в юном мире юноша Адам,
Я улыбаюсь птицам и плодам.

Кузмин писал: «Этот взгляд, юношески-мужественный, “новый”, первоначальный для каждого поэта, взгляд на мир, кажущийся юным, притом с улыбкою — есть признание очень знаменательное и влекущее за собой, быть может, важные последствия». Своей новой книгой, говорил Кузмин, Гумилев «открыл широко двери новым возможностям для себя и новому воз-

духу». Кузмин отмечал также большое разнообразие ритмов и строфики в «Чужом небе» по сравнению с «Жемчугами» и особенно подчеркивал «примечательность» поэмы «Открытие Америки», где «каждая строфа из шести строк с двумя рифмами, причем 14 строк каждой песни исчерпывают всевозможные комбинации двух рифм в шести строках».

Четыре года отделяют появление «Колчана» (1916) от «Чужого неба» (1912). Правда, в «Колчане» есть довольно много стихотворений, написанных еще 1912 и 1913 гг., т. е. именно в те годы, когда был формулирован и провозглашен акмеизм. И все-таки в стихах «Колчана» — и не только в стихах более поздних, и особенно тех, которые навеяны войной — звучит какая-то новая нота. Именно тут, мне кажется, проходит грань в творчестве Гумилева: мастерство достигнуто, начинается внутреннее созревание и углубление. Сквозь бесстрастие взыскательного мастера, ученика Готье, ремесло поставившего подножием искусству, прорывается настоящая лирическая струя. Это почувствовал и отметил сразу же по опубликовании сборника Б. М. Эйхенбаум, написавший о «Колчане» статью для «Русской Мысли» (1916, II, с. 17–19 третьей пагинации). Вспоминая, как Сергей Городецкий негодовал на Гумилева «за его неожиданную и экцентричную для акмеистов любовь к смиренному художеству Фра Беато Анджелико», Эйхенбаум писал:

«И правда, не совсем по-акмеистически звучит последняя строфа оды Гумилева:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Акмеист, “взалкавший откровенья” и возлюбивший “смиренную простоту”. Фра Беато Анджелико выше страшного совершенства Буонаротти и колдовского хмеля да-Винчи... Да, это могло казаться упрямой прихотью. На самом деле, здесь было нечто большее».

Эйхенбаум правильно выделял в «Колчане» «поэму», о которой он говорил, что она «скромно» озаглавлена «Пятистопные ямбы». В этом несомненно «автобиографическом» стихотворении, датированном «1912—1915» (первоначальная и значительно иная его версия была напечатана в 1913 году в «Аполлоне» — см. и самое стихотворение, под № 164 *, и вариант его приложе-

* Приводится нумерация Собрания сочинений Гумилева *(ред.)*.

нии, в первом томе настоящего собрания), Эйхенбаум справедливо усматривал «поэтический итог пережитого», «поэтическую оценку правильного пути» (такую же — и при этом еще более обобщенную — оценку своего жизненного и творческого пути Гумилев дал несколько лет спустя в стихотворении «Память», открывающем его последнюю при жизни составленную книгу). Критик отмечал многозначительное изменение самого поэтического словаря поэта во второй части стихотворения:

«Конец поэмы насыщен, даже с некоторым излишком, молитвенными выражениями, а заключительная строфа полна такой экзальтации, которая может показаться совершенно неожиданной в его творчестве для того, кто не вспомнит, что он предпочел чистые краски Анджелико. Душа, обожженная счастьем ратного дела, беседует со звездами о Боге:

Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги».

Гумилев даже казался Эйхенбауму «неофитом», который «не знает меры новым словам»; он упрекал его за военные стихи в «неудержимом» тяготении к «большим словам», говоря, что «с такими словами надо быть осторожнее: они слишком торжественны и полнозначны сами по себе, они слишком дороги всем людям, ими поэт и облегчает свою поэтическую задачу и умаляет ее». И все же критик прибавлял: «Но не знаменательно ли самое стремление поэта — показать войну, как мистерию духа?»

Несколько иначе — и мне кажется, более справедливо — оценил стихи Гумилева о войне, напечатанные в «Колчане», В. М. Жирмунский в уже цитировавшейся мною статье, появившейся в печати (в той же самой «Русской Мысли») позже отзыва Эйхенбаума. Жирмунский находил, что в этих военных стихах муза Гумилева «нашла себя» действительно до конца: «Эти стрелы в “Колчане” самые острые; здесь прямая, простая и напряженная мужественность поэта создала себе самое достойное и подходящее выражение».

И дальше Жирмунский писал, что в стихотворениях, посвященных пафосу боя, пафосу победы, когда перед лицом смерти восходит «солнце духа» (см. стих. № 174 в т. 1 нашего собрания), «индивидуальная жизненная сила, в своей последней напряженности, сливается с над-индивидуальной, достигает бесконечной, мистической высоты».

Жирмунский подчеркивал рост стихотворного и словесного мастерства Гумилева в последних сборниках (очевидно, имея в

виду «Чужое небо» и «Колчан»), говорил, что он вырос «в взыскательного художника», и писал: «Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания». Эйхенбаум и к этой стороне творчества Гумилева подходил несколько иначе. Картина представлялась ему сложнее. Он находил, что стиль Гумилева «как-то расшатался» и что отсюда и «чрезмерность слов», которые «гудят как колокола, заглушая внутренний голос души», и бессильность некоторых эпитетов, особенно в стихах о России (имеются, очевидно, в виду такие стихотворения как «Старые усадьбы» и, может быть, «Почтовый чиновник» и «Старая дева» — других стихотворений «о России», не считая военных, в «Колчане» нет: не-русские темы здесь еще преобладают). По мнению Эйхенбаума, от этих стихов о России «отдает» не то Блоком, не то Белым: «Русь пока не дается Гумилеву: “чужое небо” было ему свойственней», писал Эйхенбаум. Я лично не согласен с Эйхенбаумом, что от стихов на «русские» темы в «Колчане» отдает Блоком или Белым. Голос Блока, пожалуй, слышен в предпоследней строфе «Старых усадеб» (наш № 164), но это только одна строфа из двенадцати, а в остальных нет ничего ни от блоковских взволнованных лирических раздумий о России, ни даже от ранних стилизаций Белого. И только Гумилев — Гумилев, прошедший через акмеизм (и может быть, не так уж неправ был Жирмунский, видя в акмеизме своего рода «неореализм») — мог после этой предпоследней строфы о «Руси, волшебнице суровой» закончить стихотворение следующей строфой:

И не расстаться с амулетами,
Фортуна катит колесо,
На полке, рядом с пистолетами,
Барон Брамбеус и Руссо.

Во всяком случае, и русская тема, и тема войны — это новые для Гумилева темы. После «Колчана» русская нота звучит громче и сильнее в «Костре».

В «Колчане» Эйхенбауму виделся перелом в творчестве Гумилева:

«...ему открывались новые пути. Недаром грустью овеяны его итальянские стихи, недаром срываются горестные афоризмы... И, наконец, недаром совсем трагическим, совсем необычным становится стиль Гумилева в стихотворении, которое кажется мне наиболее цельным, наиболее напевным из всего сборника:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной...».

Эйхенбаум цитирует две первые строфы стихотворения (см. наш № 185) и затем продолжает: «Это ли не измена Музе Дальних Странствий? Он раскаивается, что взлюбил и сушу и море. Жизнь предстала ему, как дремучий сон бытия — это ли словарь акмеиста-конквистадора?»

Свою статью Эйхенбаум заканчивал на ноте некоторого предостережения:

«Поэтический колчан Гумилева обновился — стрелы в нем другие. Но нужен ли ему теперь этот колчан? Не уместнее ли иной образ? Ведь стрелы эти ранят его собственную душу. И если Гумилев правда, “взалкал откровенья” и “безумно тоскует”, если он и в самом деле видит свет Фавора, то что-то должно измениться в самом его словоупотреблении. Пусть душа его, правда, почувствует “к простым словам своим вниманье, милость и благоволенье”. Тогда мы поверим ей и ее новым виденьям».

Эйхенбаум правильно уловил в «Колчане» новые ноты, новый общий тон. Но едва ли он был прав, толкуя этот поворот в творчестве Гумилева, как «измену» Музе Дальних Странствий. И в «Капитанах», и в «Открытии Америки» (особенно в последнем) — двух вещах, наиболее явно вдохновленных Музой Дальних Странствий, уже звучат трагические и скорбные ноты. Достаточно припомнить окончание третьей песни «Открытия Америки» (четвертую, как известно, Гумилев забраковал и не включил в окончательный текст поэмы), где, вместе со своими матросами, Колумб молится, целуя «прах долин, стебли трав и пыльную дорогу»:

Он печален, этот человек,
По морю прошедший, как по суше,
Словно шашки двигающий души
От родных селений, мирных нег
К диким устьям безымянных рек...
Что он шепчет?.. Муза, слушай, слушай!

— «Мой высокий подвиг я свершил,
Но томится дух, как в темном склепе.
О Великий Боже, Боже Сил,
Если я награду заслужил,
Вместо славы и великолепий,
Дай позор мне, Вышний, дай мне цепи!

— «Крепкий мех так горд своим вином,
Но когда вина не станет в нем,
Пусть хозяин бросит жалкий ком!

Раковина я, но без жемчужин,
Я поток, который был запружен, —
Спущенный, теперь уже не нужен». —

Эта концовка поэмы далека от какого-либо романтического пустозвонства; тут уже — и скорбь, и «смиренная простота».

С другой стороны, и в стихах «Колчана» чувствуется присутствие Музы Дальних Странствий. Поэт не забыл ее, не изменил ей. В стихотворении «Отъезжающему» (наш № 177) он завидует кому-то, кто «во всем ее убранстве — Увидел Музу Дальних Странствий», тогда как он сам «от вольной жизни заперт в нишу». В соседствующем с этим стихотворении «Снова в море» (№ 178) вновь появляется мотив соблазна «кочевий». Поэт выходит из дома, чтобы «повстречаться с иной судьбой», и стихотворение заканчивается так:

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть,
Никогда не вернусь обратно,
Усмирю усталую плоть,
Если лето благоприятно,
Если любит меня Господь.

Здесь новые мотивы переплетаются со старыми, но прежняя тема «дальних странствий» приобретает новую лирическую углубленность, утрачивая чисто внешнюю экзотичность. Поэт «взалкал» нового, но он не перестал любить «и сушу и море, весь дремучий сон бытия». Экзотика не ушла из поэзии Гумилева, но она перестала быть нарядной внешней оболочкой, она вошла в плоть и кровь его, она тесно сплелась с внутренней лирической темой. Лучшее свидетельство этому — возникшая уже в 1918 году книга «Шатер», пронизанная страстной влюбленностью в экзотическую Африку. Стихи «Шатра», столь отличные от экзотических стихотворений ранних сборников, недостаточно, мне кажется, оценены критикой (Андрей Левинсон, например, видел в них только их географическую романтику, своего рода стихотворный путеводитель по Африке). То же переплетение экзотики с личной лирической темой — и в «арабской» пьесе-сказке «Дитя Аллаха», и в византийской трагедии «Отравленная туника», и даже в такой очаровательной «безделке», написанной для детей, как африканская поэма «Мик», не говоря уже о замечательной драматической поэме «Гондла» (вещи, написанной, по-видимому, вскоре после выхода «Колчана»), где религиозные, христианские обертоны вступают в перекличку с темой поэта и его творчества, в том или ином, личном или безличном, повороте про-

ходящей почти через все творчество Гумилева, начиная еще с «Пути конквистадоров».

Цитируя из «Пятистопных ямбов» признание Гумилева о «простых» словах, Эйхенбаум, мне кажется, не заметил, что в «Колчане» уже налицо эти новые «простые» слова и что, в частности, военные стихи Гумилева замечательны своим контрапунктом слов простых и высоких. Именно поэтому, думается, этим стихам, скорее «пугавшим» Эйхенбаума, дал такую высокую оценку его будущий попутчик по формализму Жирмунский. А рядом с тем стихотворением, которое казалось Эйхенбауму наиболее цельным и напевным в «Колчане», надлежит поставить еще более неожиданное для Гумилева «Жемчугов» и «Чужого неба» коротенькое и так просто озаглавленное «Восьмистишие» (наш № 191):

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.

И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

Эта хвала «высокому косноязычью» звучит, действительно, неожиданно и странно в устах глашатая акмеизма.

«Колчан» был последним сборником стихов Гумилева, вышедшим до революции. В 1916 г. он напечатал в «Аполлоне» свою пьесу в стихах «Дитя Аллаха», написанную им для кукольного театра Ю. Л. Сазоновой и Н. И. Бутковской (отдельное издание этой пьесы было выпущено уже только после смерти Гумилева в Берлине в дешевеньком издании «Библиотеки для всех», так резко контрастировавшем с красивым «оформлением» текста в «Аполлоне»). В том же году Гумилевым была написана и другая пьеса (или драматическая поэма) — «Гондла» — напечатанная, одновременно с блоковским «Возмездием», в январской книге «Русской Мысли» за 1917 г., то есть в самый канун революции.

«Дитя Аллаха» — стилизация на восточные мотивы в трех картинах. В первой картине действие происходит в аравийской пустыне, во второй — на улице Багдада, в третьей — в саду знаменитого персидского поэта Гафиза. Среди действующих лиц — Дервиш, Бедуин, Калиф, Шейх, Кади, Синдбад, Ангел Смерти, а также единорог, верблюды, кони, гепарды, птицы и т. п. Героиня пьесы — сошедшая из рая на землю Пери, которая невольно

приносит смерть трем объясняющимся ей в любви людям: Юноше-поэту, Бедуину и Калифу. В последней картине Гафиз своими магическими стихотворными заклинаниями вызывает ее жертв с того света, но все они нашли там что-то, что влечет их туда, и предпочитают возвращение в потусторонний мир воскрешению на земле. Пери же достается Гафизу, сразу же, подобно другим, влюбившимся в нее. Концовка пьесы — торжество поэта и апофеоз любви:

Г а ф и з (к Пери)

Ты словно слиток золотой,
Расплавленный в шумящих горнах,
И грудь под легкой пеленой
Свежее пены речек горных.
Твои глаза блестят, губя,
Твое дыханье слаще нарда...

П е р и

Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда.
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь как меч, разящий с силой,
Ты пламя, жгущее цветы,
И ты возьмешь меня, о милый!

»Дитя Аллаха» написано прелестным стихом, легким, звучным и гибким. В богатый пиррихиями ямб с разнообразным чередованием рифм, там и сям внедрены стилизованные под восточные формы куски. Вот, например, начало «пантума» — в форме диалога Гафиза с его птицами:

Г а ф и з (поет)

Фазанокрылый, знойный шар
Зажег пожар в небесных долах.

П т и ц ы

Мудрец живет в тени чинар,
Лаская отроков веселых.

Г а ф и з

Зажег пожар в небесных долах
Царь пурпурный и золотой...
и т. д.

Всю пьесу проникает легкая, изящная эротика. Но, как я уже указывал, и в эту откровенную стилизацию на экзотическую тему

(для позднего Гумилева весьма характерен интерес к Orientalia *, проявлявшийся у него, впрочем, и раньше) Гумилев внес личную лирическую ноту, не только дав апофеоз поэта в лице Гафиза, но и введя параллельные и отчасти контрастные образы поэта и воина в лице Юноши и Бедуина, которые в первой картине гибнут жертвами Пери, а на том свете находят отраду: один — в любви крылатой девушки Эль-Анки, другой — в военных забавах.

Близкие этому мотивы, но в более серьезной и углубленной постановке звучат и в «Гондле». Это произведение покойный Н. А. Оцуп справедливо называл лучшей из крупных вещей Гумилева. По его мнению, в двух других пьесах («Дитя Аллаха» и «Отравленная туника»; об «Актеоне», «Игре» и «Дон Жуане в Египте» Оцуп не говорил, но это по размерам вещи довольно мелкие) «есть тень гумилизма, хотя бы в чуть-чуть хвастливом превозношении двух поэтов-героев, уж как-то чересчур неотразимых для всех женщин... Гондла же горбун, несчастный в любви, хотя именно он и есть настоящий герой».

Действие своей пьесы Гумилев поместил в Исландии IX века. Главный же герой ее, по имени которого названа пьеса, сын ирландского скальда. Прежде чем писать свою пьесу, Гумилев, очевидно, знакомился с кельтскими и исландскими сказаниями (источники, использованные им, подлежат еще изучению). В завязке пьесы — сложный переплет любовных, политических и религиозных мотивов. Тема поэта (или художника в самом широком смысле слова) и преображающей силы поэтического творчества сочетается с более или менее новой для Гумилева религиозной, христианской темой. Гондла — «лебеденок», горбун, несчастный в любви, «слабый в бою» и «ленивый в играх», преследуемый, обвиняемый в самозванстве, — христианин и противопоставлен исландским «волкам» — язычникам. Гондла кончает самозакланием, и над его трупом вождь ирландцев, высадившихся в Исландии, чтобы везти Гондлу назад в Ирландию, где он должен занять место своего отца-скальда, выбранного в свое время королем, обращает «волков» в христианство:

Подходите, Христовой любовью
Я крещу, ненавидящих, вас,
Ведь недаром невинною кровью
Этот меч обагрился сейчас.

Один из главных мотивов пьесы — мотив волшебной лютни из «финской страны», заколдованной двойным заклятьем, пере-

---

* восточная тематика *(лат.)*.

кликается с одним из ранних стихотворений Гумилева — «Волшебной скрипкой» (см. № 65 в первом томе). Пьеса написана трехстопным анапестом. Стих ее — крепкий и звучный, превосходный по качеству. Гумилев-романтик дал себе тут полную волю, но это не романтизм парнасского бесстрастия.

Самоубийство Гондлы — не случайный мотив в пьесе. Оно только частично и косвенно связано с его любовной неудачей, с его соперничеством с «волком» Лаге, который обесчестил его невесту Леру-Лаик — к этому времени Гондла уже знает, что последняя на самом деле его сестра и что Лаге спас его от кровосмесительства. Самоубийством кончает, бросаясь вниз с одной из площадок строящегося собора св. Софии, и Трапезондский Царь в «Отравленной Тунике», у которого отвоевывает Зою араб Имбр, совмещая в себе, как бы в двойном образе, поэта и воина. И самоубийство Трапезондского Царя тоже носит характер искупительной жертвы. О нем третье лицо рассказывает так:

Потом сказал, что умереть не страшно,
Раз умерли Геракл и Юлий Цезарь,
Раз умерли Мария и Христос,
И вдруг, произнеся Христово имя,
Ступил вперед, за край стены, где воздух
Пронизан был полуденным пыланьем...

С этой навязчивой темой самоубийства в творчестве Гумилева интересно сопоставить даваемый нами в приложении к настоящему тому рассказ А. Н. Толстого*, а также явно носящие характер признания и как бы подтверждающие этот рассказ строки 9–10 в «Эзбекие» (№ 246).

Два последних сборника лирических стихов Гумилева (не считая однотемного «Шатра» — цикла стихов об Африке), то есть «Костер» (1918) и «Огненный столп» (1921) — вершина его творчества. Они свидетельствуют о неуклонном совершенствовании его мастерства и столь же неуклонном внутреннем росте и показывают, какие возможности таились в поэте, жизнь которого оборвалась так трагично и рано. Я не знаю, писал ли Б. М. Эйхенбаум об этих двух сборниках, но, если писал, он должен был, мне кажется, с удовлетворением отметить высокую простоту словоупотребления у зрелого Гумилева, те «к простым словам своим вниманье, милость и благоволенье», о которых цитируя самого Гумилева, он говорил в статье о «Колчане». Не отказываясь от

* Имеется в виду приложенный ко 2-му тому Собрания сочинений отрывок из очерка А. Н. Толстого «Н. Гумилев» *(ред.)*.

желания стать изысканным мастером, Гумилев все настойчивее уходит от часто только внешне-эффектного и романтически-нарядного Готье, как и от бесстрастного парнасизма Леконта де Лиля и Эредиа. Есть указания на то, что среди французских поэтов Гумилев к этому времени — 1917—18 гг. — стал особенно увлекаться Жераром де Нервалем, этим романтиком скорее «германского» типа (он переводил немецких поэтов, в том числе гетевского «Фауста») и предтечей символизма. Гумилев должен был знать о Нервале и раньше (биографический очерк Нерваля написал столь любимый Гумилевым Готье), но был ли он тогда знаком с поэзией Нерваля, мы наверное не знаем, хотя мне сдается, что при внимательном разборе стихов в «Жемчугах» в них можно обнаружить отголоски Нерваля (например, в стихотворении «Орел»). Об интересе Гумилева к Нервалю именно в 1917 г. есть свидетельство художника М. Ф. Ларионова, с которым Гумилев много общался в Париже. Рассказывая в письме ко мне об этих встречах, Ларионов писал: «Половина наших разговоров проходила об Анненском и Нервале». К Нервалю, может быть, восходят столь обильные в поздней лирике Гумилева «магические» мотивы, хотя мы находим их у него и в более ранние периоды, начиная с «Пути конквистадоров» (особенно много их в «Романтических цветах», и, может быть, знакомство с поэзией Нерваля все-таки следует отнести к первому пребыванию Гумилева в Париже). Но у позднего Гумилева мотивы «колдовства» и «ворожбы» не только становятся более настойчивыми, но и приобретают новую глубину. Значительность этой магической темы правильно подчеркнул Н. А. Оцуп в одной из своих статей о Гумилеве. О Нервале он не говорил, но он видел в «колдовстве и ворожбе» (как и в восточных мотивах, тоже всегда увлекавших Гумилева, но особенно настойчивых в его последних книгах) близость Гумилева к Гете периода первой части «Фауста». Видя в этом лейтмотив «Огненного столпа», Оцуп писал:

«“Колдовской ребенок” [слова самого Гумилева о себе в стихотворении “Память”. — *Г. С.*] вырос, и в нем окрепло влечение к таинственному. Посмотрите “Жемчуга”. Уже там мотивы, близкие Кольриджу, мотивы, вдохновлявшие народы и племена, особенно кельтов, на создание легенд, — очень заметны. И так во всех книгах. В “Огненном столпе” стихи на ту же тему — маленькие шедевры. Одно стихотворение лучше другого. Не те же ли в них лучи, которые убивают ребенка в “Лесном царе” Гете? Эдгар По был однажды в Петербурге. Математическая точность бредовых видений гениального алкоголика американца близка Гу-

милеву этого периода. Но душа стихов у Гумилева все же дневная, у Эдгара По — ночная» *.

Мотивы «колдовства и ворожбы» чувствуются в целом ряде стихотворений «Огненного столпа». Назовем среди них такие как «Лес», «У цыган», «Леопард», «Перстень», «Дева-птица», «Звездный ужас». Не менее сильно звучат эти мотивы в таких принадлежащих к позднему периоду творчества Гумилеву более крупных вещах, как «Дитя Аллаха», «Гондла» и «Поэма начала», а также в африканских стихах «Шатра» и в поэме «Мик». Стихи, в которых Гумилев воскрешал увиденную им за много лет до того и околдовавшую его Африку проникнуты атмосферой колдовства:

Сердце Африки пенья полно и пыланья,
И я знаю, что, если мы видим порой
Сны, которым найти не умеем названья,
Это ветер, приносит их, Африка, твой!

Но кроме стихов «магических», в «Огненном столпе» целый ряд стихотворений в совершенно новом для Гумилева духе, стихотворений, отличительная черта которых — то визионерство, те касания к неведомому, к непознаваемому, которые Гумилев-акмеист когда-то как будто осуждал в поэзии символистов. Сюда принадлежат такие стихотворения как «Слово», «Душа и тело», «Шестое чувство», отчасти «Память», и особенно замечательный «Заблудившийся трамвай». Между этими стихами и стихами магическими есть и кое-что общее, но есть уже и иные черты. Тут можно говорить уже о влиянии не Кольриджа, и тем менее Эдгара По, а о влиянии английского поэта-визионера Уильяма Блэйка, с поэзией которого Гумилев несомненно познакомился в свое последнее пребывание на Западе (см. об этом в примечании к стихотворению «Память»). Этого нового тона и качества поздних стихов Гумилева совершенно не почувствовал — или не хотел почувствовать — Брюсов, который в своей статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», напечатанной — да и написанной — уже после смерти Гумилева («Печать и Революция», 1922, VI) писал, что Гумилев не был никаким акмеистом, а остался символистом. Что он и Городецкий в свое время «ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве». Говоря о последних сборниках стихов Гумилева — и почему-то называя их все посмертными, хотя и «Ко-

* См. «Литературные очерки» (Париж, 1961), с. 42 (в книге эта страница неправильно нумерована как 39-я) *(прим. авт.)*.

стер» и «Шатер» вышли еще при жизни поэта, да и «Огненный столп» был составлен самим Гумилевым и вышел очень скоро после его расстрела, и — совсем уж непонятно, почему — относя к стихам сборник старых рассказов «Тень от пальмы», Брюсов писал, что эти сборники «показывают, что он [Гумилев] сумел до последних лет остаться большим мастером пластического изображения. Описание экзотических стран, достаточно ему знакомых, и яркие аналогии, заимствуемые из этой области, придают стихам Гумилева своеобразный оттенок, не бледнеющий даже при сравнении с Леконтом де Лилем или Бодлэром. Есть подлинная сила в одной из последних поэм Гумилева “Звездный ужас”».

Не говоря о странном приравнивании Леконта де Лиля к Бодлэру, трудно поверить, что Брюсов пишет здесь о Гумилеве «Огненного столпа», а не о Гумилеве «Жемчугов» и «Чужого неба». Но и к этим «комплиментам» Брюсов делал оговорки:

«Таким образом акмеизм, по крайней мере, — большое мастерство. Но все-таки та экзотика, та археология, тот изысканный эстетизм, которым пропитаны щегольские стихи Гумилева — все это стадии, уже пройденные нашей поэзией. В его стихах — чувство утонченника , который предпочитает отворачиваться от современности, слишком для него грубой. Читая Гумилева, словно любуешься искусной подделкой под какой-то старинный классический образец».

Читая этот отзыв, трудно поверить, что Брюсов дал себе труд прочитать «Огненный столп». Но нельзя забывать, что в 1922 г. Брюсов старался попасть в ногу со временем (а потому и упреждал более поздние советские оценки Гумилева как «упадочного империалиста») и в той же статье провозглашал «пролетарскую поэзию» «нашим литературным “завтра”», видя в футуризме литературное «сегодня» для периода 1917—1922 г., а в символизме — литературное «вчера». И все же поразительно, что в «Костре» и в «Огненном столпе» Брюсов не разглядел ничего кроме «экзотики», «изысканного эстетизма» и «большого мастерства», проявив таким образом либо крайнюю художественную нечуткость, либо чрезмерное рвение в прислуживании к новому режиму.

Утверждение Брюсова о том, что Гумилев «остался символистом», тоже нуждается, мне кажется, в поправке. Правильнее было бы сказать, что он, сохранив то, что для него лично в акмеизме было наиболее ценным — подход к поэзии как к высокому ремеслу (что дает право охарактеризовать акмеизм как своего рода неоклассицизм, скорее чем как неореализм, о котором говорил Жирмунский) — или, вернее, овладев сам до конца своим

«ремеслом» поэта, *вернулся* в лоно породившего его символизма. В своей статье в «Аполлоне» Гумилев полемически протестовал, как мы видели, против тенденции символистов исследовать неведомое и говорить о непознаваемом. Но в лучших стихах «Костра» и «Огненного столпа», как и в других вещах этого периода, мы видим те же касания к миру таинственного, те же порывания в мир непознаваемого. Только Гумилев делает это более целомудренно и прибегает к словам простым и точным.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангельи от Иоанна
Сказано, что Слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И как пчелы в улье опустелом
Дурно пахнут мертвые слова.

Два стихотворения в «Огненном столпе» часто цитируются как своего рода завещание Гумилева. Во втором из них, говоря о своих читателях, Гумилев, может быть, снова полемизирует в заключительной части стихотворения с символистами, но сущность стихотворения не в этом. Приведем эту заключительную часть:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.
И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: я не люблю вас —
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше.
А когда придет их последний час,
Ровный, красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И предстать перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда.

Последние строки подтверждают высказанное нами раньше мнение, что поэт никогда не переставал любить «и сушу и море,

весь дремучий сон бытия». Но его приятие мира, начиная с «Колчана», окрасилось новыми, религиозными, христианскими тонами, сказавшимися столь сильно не только в военных стихах «Колчана», но и в «Гондле».

В статье «Читатель», время написания которой неясно (она вошла без даты в изданные Георгием Ивановым посмертно в 1923 г. «Письма о русской поэзии» Гумилева), Гумилев обронил замечание, не менее неожиданное в устах поборника акмеизма, чем те стихи в «Колчане», о которых писал Эйхенбаум. Он писал:

«Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И то и другое требует от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим».

А в статье «Жизнь стиха», напечатанной в до-акмеистический период, этот якобы «утонченник» и «эстет» заявлял: «Нецеломудренность отношения есть и в тезисе “Искусство для жизни”, и в тезисе “Искусство для искусства”».

Если Гумилев в конце своего творческого пути вернулся к символизму, понимаемому в самом общем и высоком смысле (то же в какой-то степени верно и в отношении другого акмеиста — Осипа Мандельштама), то с другой стороны этот (по Жирмунскому) глашатай неореализма оставался с начала до конца романтиком, хотя в свой акмеистический период, рецензируя «Камень» Мандельштама, он как будто выдавал тому аттестат, говоря: «Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта». Не надо забывать, что символизм вышел из романтизма и что в частности романтик Жерар де Нерваль был символистом avant la lettre*. Конечно, романтизм «Огненного столпа», «Гондлы», африканских стихов — иной, чем романтизм «Романтических цветов» и «Жемчугов», но это все-таки романтизм. И именно он сообщает цельность и единство поэтическому творчеству Гумилева, как бы он сам в те или иные моменты своей литературной жизни ни открещивался от романтизма. И, называя Гумилева символистом, а не акмеистом, Брюсов по-своему был прав, хотя и не понял и не почувствовал ничего в позднем Гумилеве.

Как это ни странно, романтик Гумилев любил теоретические построения и схемы. Среди бумаг, оставленных им в Лондоне, сохранился план книги по теоретической поэтике, которую он

---

* здесь — до создания символизма *(фр.) (ред.)*.

задумал, и несколько черновых набросков к ней *. В этом плане фигурируют четыре касты и шесть видов поэтов, а в черновых заметках раскрываются значения этих каст и видов. Четыре касты, это — воин, клерк, купец и пария, а шесть видов, это — следующие типы поэтов: воин-клерк, воин-купец, воин-пария, купец-клерк, купец-пария и клерк-пария. В другом месте в качестве характерных представителей некоторых видов поэтов указаны следующие: Лермонтов — воин-клерк, Некрасов — купец-пария, Блок — клерк-пария. Самого Гумилева нужно, очевидно, тоже отнести, как и Лермонтова к разряду воинов-клерков (Н. А. Оцуп в своей диссертации и в своих этюдах о Гумилеве сближал его с Лермонтовым и без ссылки на схему Гумилева, видя между ними большую внутреннюю близость).

Гумилева принято противопоставлять Блоку. Как поэтические «типы», они действительно очень разные. Личные отношения их бывали временами натянутые. Блок, вероятно, недолюбливал Гумилева (об акмеизме он написал жестокую статью — «Без божества, без вдохновенья»). С другой стороны, Блок в единственном пока известном письме его к Гумилеву (от 14 апреля 1912 г.; см. т. VIII последнего Собрания сочинений, стр. 386) писал по поводу «Чужого неба»: «Спасибо Вам за книгу. “Я верил, я думал” и “Туркестанские генералы” я успел давно полюбить по-настоящему; перелистываю книгу и думаю, что полюблю и еще многое». Предельно искренний и часто резкий в своих суждениях, Блок едва ли бы говорил так из условной вежливости. Кроме того, о первом из упомянутых здесь стихотворений имеется запись и в дневнике Блока под 20 октября 1911 г.: «Разговор с Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой...» (Там же, т. VII, стр. 75). Правда, Блок не совсем точно здесь передает содержание стихотворения Гумилева (см. № 133 в нашем первом томе), но важно, что он нашел стихотворение «хорошим» и счел нужным отметить его в своем дневнике. Гумилев, который любил играть роль, может быть, в каком-то смысле в отношении Блока испытывал не то ревность, не то зависть. Но какими-то сторонами они все же соприкасаются (так выходит и по схеме Гумилева: воин-клерк и клерк-пария). Не следует забывать, что Блока Гумилев называл «одним из чудотворцев русского стиха». Человек, который писал, что «поэзия должна гипнотизировать», в поэзии которого «колдовство и

---

* См. об этом подробнее в книге «Неизданный Гумилев. Отравленная туника и другие неизданные произведения», под редакцией... Г. П. Струве (Нью-Йорк, изд-во имени Чехова, 1952) *(прим. авт.)*.

ворожба» играют такую важную роль, не мог не чувствовать магии стихов Блока. В истории новейшей русской поэзии Гумилев и Блок, столь разные, не слишком ладившие друг с другом при жизни, как бы взаимно дополняют друг друга. И, может быть, прав был тот же Оцуп, говоря, что, каждый по-своему, оба они обращены к «солнцу русской поэзии» — к Пушкину.

Лондон, март 1964

Р. ПЛЕТНЕВ

Н. С. Гумилев (1886—1921): С открытым забралом

Позвольте начать слово о поэте его словами:

О тебе, о тебе, о тебе!
Ничего, ничего обо мне.
В человеческой темной судьбе
Ты — крылатый призыв к вышине...

Сообщение мое касается героики и героя, воина и поэта, человека вещего духа предсказаний, веры и возвышенного слова о Слове-ипостаси и о поэзии. Помнил, видно, Гумилев слова апостола Павла: «Все мне дозволено, но не все мне полезно... и ничто не должно обладать мною». Все испробовал Николай Степанович, от наркотиков до страстной любви к женщине, и ничто не покорило его дух, его силы и сердце... одно разве — героика.

Есть в имени — Николай Степанович — нечто прямо дарящее и вместе с тем разящее Зло в его гнусную ланиту, — а первомученическое — в Степан-Стефан. Радостно и гордо имя его, и хочется говорить о поэте, даровавшем нам кованные иль звонколитые стихи — силы духа. В них мощь дыхания, предметная ясность, конкретность впечатляющего изображения. Но важнее всего в них и в жизни Гумилева храбрость, доблесть, герой и героизм. В наше же время лжи и трусости герой и его вера, слово и дело важнее всего. Герой — это тот, кто ради великого, ради божеского и человечности жертвует собой. Восторг победы над слабостью и трусостью, над податливой мягкотелостью немощной доброты; великий порыв в борьбе есть истинный героизм:

И как сладко рядить победу,
Словно девушку в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

У поэта все так конкретно-осязаемо и живо в стихах о бое:

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко красный мед...

Труден путь, но героизм и в бою и в жизни есть спасение духа, самой чести и достоинства жизни. Герой и поэт Черногории хорошо это выразил: только «героизм является царем над злом всех форм», только он — отпор сатанизму. Да и что может мерить, весить и оценивать жалкую в своей мимолетности жизнь человека, мгновение в безмерности пространства и бездонности времени?— Один героизм может мерить и весить бытие, ибо он — духовен. И достойно ликование сердца при мысли, что именно о таком русском человеке говоришь, о витязе, о герое не одного пера, о смелости не только воскрыленной мысли, а и доблестной руке. Не только о поэте за своим покорно деревянным зверем — столом, а говоришь о настоящем воине и землепроходце, открывателе новых земель, думаешь о том, как бился, стрелял, рубил, мчался на коне и побеждал. А за героем всегда следует как тень — трагедия — тень героизма. Герой же, будь он Орфей или Геркулес, кончает трагично и возвышенно прекрасно, ибо героизм — нечто сверхземное. Сердце и душа героя предчувствуют гибельную Судьбу. Шаг Судьбы нам, обычным людям, не слышен, но дух поэта ощущает эти шаги — события будущего. Вот пророческие слова поэта о себе:

И умру я не на постели
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще...

Яснее и страшнее в стихах «Заблудший трамвай»:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне.
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

А вот, с предельной провидческой остротой зрения в стихах «Рабочий»:

Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою; она пришла за мною...
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву.
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву...

И сам конец стихов:

Это сделал в блузе светлосерой
Невысокий, старый человек.

Гумилев расстрелян коммунистами во второй половине сухого августа 1921 года. Умер он, улыбаясь в лицо своим расстрельщикам. Завет же героя читателям прост, отважен и ясен:

Я учу их как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

Истинный герой всегда — вождь, предводитель в миру и на войне. Впереди в опасности, впереди других в поэзии, и в самой жизни. В ранней молодости Гумилев дважды ездил в Африку, изучал, записывал, собирал материалы и охотился. Когда же к стоянке ночью подходили львы, то «трусливых душ не было меж нас. Мы стреляли в них, целясь между глаз». Третий раз его назначила Русская Академия Наук начальником географической экспедиции в Абиссинию.

Но Гумилев же глава и зачинатель акмеизма-адамизма *. В нем первое: ясность и четкость стиха, образов и идеи. Это новое направление литературы коснулось всей современной Гумилеву поэзии, создало школу, укрепилось и в «Цехе поэтов» **. Акмеизм, как литературное течение, повлиял и на Анну Ахматову, и на Сергея Городецкого, и на Осипа Мандельштама, и на Георгия Иванова, да и на многих других поэтов и прозаиков типа Николая Тихонова. В акмеизме есть завет: помнить о Непознаваемом, но редко говорить о нем. Напомню, что символисты часто упивались сами собою — ни сном, ни явью. О них наш поэт с оттенком иронии говорил так: «Перебрасывают, как силачи, огромную гирю, а на деле она-то пустая внутри». Действительно, символизм манерничал и, увы, часто лгал. Так характерно блоковское:

...Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.

Оттого Блоку, в греховном соблазне, в «12» привиделся за вьюгой впереди двенадцати разбойников Христос, а сам же Блок после додумался, что это сатана. Вообще, в огромном, цветистом, звучном и вещем мире символисты искали не истинно Вечное, а более всего обожали свое чувствование и капризные порывы.

---

* См. Бытие, II, ст. 19–20 *(прим. авт.)*.

** Следует отметить, кроме влияния Т. Готье, и значение жизни, поэзии и любви к Африке А. Рэмбо *(прим. авт.)*.

Гумилев же в горькие минуты разочарования, видя плоды безбожной и бездуховной революции — боролся. Символисты называли революцию непогодой, взывали к Пушкину, чтобы он помог «в немой борьбе». Но немая поэзия не может бороться! Волевая напряженность и приятие земного бытия с мыслью о небесном всегда жили в душе Гумилева. Он отрекся на слове и деле от дряблости, вздохов и лжи. Лжи то о прекрасной даме средних веков, то о блуднице, а не то и о своей жене ли — папессе ли, по мысли друзей Блока. Ясен наш Гумилев! Прислушаемся же к его словам о поэзии и поэте, о слове и Слове. «Стих есть высшая форма речи. Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов... Невыношенное стихотворение — калека. Оно печалит, а не радует, как печальны прекрасные глаза горбунов... с такой тоскою мечтаешь о стройных юношах Спарты». В акмеизме есть «мужественно твердый взгляд на жизнь, равновесия сил, знания отношений между субъектом и объектом. И акмеизм должен быть достойным принять наследство предшественников». Наш поэт и дерзает, зная свои силы. Он не боится пространства, покоряет его, ценит время, но вечность есть последняя цель странствий его Музы, Музы дальних странствий. Хорошо сказал Ю. Анненков о смысле формы: она вдохновляет и «в видимом и в ощущаемом, завладевает содержанием, сюжетом и, завладев, превращается в них». Поэт избегает туманно-отвлеченного, а говорит нам постоянно «о свойствах, как явлениях, о белизне, о контральто, о тайном свойстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармонической полноты самой жизни». Мы знаем, что и в волнении обстояний, на войне поэт не повышал своего голоса. Герой сдерживал звук горения внутреннего пламени. Но в творчестве сила вдохновения рождала «то особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены». Николай Степанович сказал в одной из своих лекций уже после революции 1917 года: «Вначале было Слово; из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие источником Его, и все кончится Словом — все исчезнет, останется одно Оно», т. е. Начало начал. Это слова в прозе, а вот те самые светлой силы мысли в стихах о Слове:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались с ужасом к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине...

. . . .

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангельи от Иоанна
Сказано, что слово это — Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Гумилев был, как все герои, не окружен людьми, а одинок. В Бога он крепко верил, но грустил. Как просто сумел поэт выразить это чувство и мысль: «Есть Бог, есть мир. Они живут вовек, а жизнь людей мгновенна и убога». И высшим, пожалуй, утешением для Гумилева был отзвук, отклик героики и красоты в душе четкого слушателя или читателя. Он искал «читателя-друга, который бы вместе с ним переживал творческий миг во всей его остроте» и содружно постигал в поэзии облагораживание души и сердца человека не штукарством, не заумью и подвыванием, но вечной красотой и духовным полетом героизма. Известно, что Гумилев и поэтов делил на «поэтов-клерков и поэтов-воинов». Сам же он был поэтом —путешественником и воином. В русской дореволюционной литературе он — явление неповторимое. Он никогда не менял свое отношение к войне, ее героике. Гумилев прошел все тяготы войны, голода, наступления и отступлений в самые тяжелые годы — с 1914 до начала 1916 г., и никогда не жаловался. По трудно-трудовой воинской стезе от солдата-добровольца до двух Георгиевских крестов и офицерского чина шел, мужаясь. В стихах поэт веско-сдержанно заметил: «Святой Георгий дважды тронул пулею нетронутую грудь». Это не для детей, как у Ахматовой:

Долетают редко вести
К нашему крыльцу.
Подарили белый крестик
Твоему отцу.

Не подарочек, а награда за мужественное геройство орден святого Георгия, орден славы и чести.

В «Записках кавалериста» Гумилева, т. е. в его корреспонденциях в газету с фронта, при всем грозном, грязном и страшном на войне, он горит неугасимым пламенем героики, чести и доблестного мужества. Ну как не восхищаться и не преклоняться и перед бойцом, и перед поэтом?!

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед,
Не мечтать об огнезарном * бое,
О рокочущей трубе побед?

И в ночах холода, голода и вечных подъемов по тревоге, когда казалось, что «окунулся в ледяные чернила, так было холодно и темно», он рвется в бой, а «чтоб согреться и выразить радость — делаешь пируэты». Молитва, стихи, бой и оружие занимают поэта: «Обмерзшие хлопья снега резали лицо, как стеклом, и не позволяли открыть глаз... Мы такие голодные, измученные, замерзающие, только что выйдя из боя, едем навстречу новому бою, потому, что нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его». И в такт лошадиной рыси в моем уме, говорит поэт, плясали ритмические строки:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему...

В других стихах опять о трудах, крови и поте, голоде и муке войны:

Мы четвертый день наступаем.
Мы не ели уже три дня...
Но не надо нам яства земного
В этот странный и страшный час
Потому, что Господне Слово
Лучше хлеба питает нас.

Какая здесь сила воли, «глубокое дыхание, и полная власть над выбранным образом, и замечательная фонетика». Стихи «слышишь, видишь, дивишься им и радуешься, точно это уже не стихи, а живые существа, пришедшие разделить твое одиночество». Вместе с тем Гумилев не берсеркер, не язычник, а православный воин. В жестоком, опасном бою он храбр, но он и ве-

---

* Слово «огнезарный» очень древнее. Встречаем в рукописях XV в., напр., в Ипатьевской летописи под 1187 г.: «облаки огнезарными» *(прим. авт.)*.

рующий человек: «Я, — замечает Гумилев, — бормотал молитву Богородице, тут же мною сочиненную и сразу забытую по миновении опасности». Так искренен воин и поэт. Знает он еще одно ощущение храбреца в бою: «Во мне лишь одна мысль, живая и могучая, как страсть, как бешенство, как экстаз: я его или он меня!» И последние слова об этой воинской схватке: «Нас благодарили, и я получил за эту ночь Георгиевский крест». На отдыхе же вспоминается ему светлая радость полевого молебна. В открытом поле священник в золотой ризе «говорил вечные и сладкие слова, служа молебен... Необъятное небо вместо купола... Мы хорошо помолились в тот день. Во всем полку, хоть и не принуждали идти на молебен, не было ни одного человека, который бы не пошел». А вот новая боевая картина: «Словно большие кузнечные молоты, гремели германские пушки, и наши залпами ревели им в ответ... Огнезарная птица победы в этот день слегка коснулась своим огромным крылом и меня». Самое смертоносная шрапнель для героя «протяжно и не без приятности пела». Ожиданье возможной смерти не ужасает поэта, а пьянит его сердце. Он все видит: землю и небо, когда «звезды уже кое-где прокололи легкую мглу», просторы полей и чует их запахи, любимые им деревья... Сколько из нас, обычных людей, в ожиданьи боя боялись, томились: хоть скорей бы уже начинали! А вот Николай Степанович думал: «Самые трогательные и счастливые часы, — это часы перед битвой». Был он человеком великого духа, «был он рыцарем света и слова и... вера его горяча», сказал о Гумилеве его ученик и поэт.

Герою было доступно и очарование Африки:

Про заветную душу послушай,
Ты, на дереве древней Евразии
Исполинской висящая грушей.

В стихе жив и лесной пожар, и мгновенно схваченная форма верблюда:

И такие смешные верблюды
С телом рыб и головками змей,
Как огромные древние чуда
Из глубин песноцветных морей.

Почувствовал он и по-своему передал очарованье вод и снов — Венецию:

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорных аркады;
Воды застыли стеклом...

Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат...

Но в храбреце и учителе был и рыцарь, и нежный влюбленный. Рыцарь он, когда бросается поднять раненого немца, а в тот момент несчастного разрывает в клочья снаряд. Нежно же напевны стихи в грустном сборнике «К синей звезде». Вот, одно начало:

Пролетала золотая ночь
И на миг замедлила в пути;
Мне, как другу*, захотев помочь
Ваши письма думала найти,
Те, что вы не написали мне.
А потом присела на кровать
И сказала: «Знаешь, в тишине
Хорошо бывает помечтать!
Та, — другая, — вероятно зла;
Ей с тобой встречаться даже лень,
Полюби меня, ведь я светла,
Так светла, что не светлей и день!
Много расцветает чудных роз
В потайных колодцах у меня,
Словно крылья пламенных стрекоз
Блещут искры синего огня...»

Поэт сравнивает ночь и ее движение с ходом «неподатливых вороных коней» в колеснице. Широк диапазон голоса, впечатлительно смелы сравнения образа ночи и ее коней, звездного блеска и бездонных колодцев неба.

Замечателен Николай Степанович и в своей храброй идейной и рыцарской постоянности в монархизме и в страстной вере в Россию. Он-то не принял революцию, как большинство интеллигентов, чтобы позже отшатнуться и бежать. Ранее 1917 года он прекрасно выразил свои мысли в стихах «Воин Агамемнона»:

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз...
Что я?— Обломок старинных обид,
Дротик, упавший в траву,
Умер водитель народов — Атрид,
Я же, ничтожный, живу!

* Н. Гумилев имел особую любовь к ночи и ее успокаивающей силе *(прим. авт.)*.

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря.
Тягостен, тягостен этот позор
Жить, потерявши царя!

Это предчувствие и предвестие будущего. Гумилев уже тогда предвидел лживый и богоборческий дух революции*:

Как не погнулись, о горе!
И не оставили мест
Крест на Казанском соборе
И на Исакии крест!

В Советии ему стало и горько и нестерпимо:

Ах, бежать бы, скрыться бы, как вору,
В Африку, как прежде, как тогда,
Лечь под царственную сикомору
И не подниматься никогда!

За месяц до расстрела поэт создает стихи о планете, на которой ангелы говорят о золотом воспоминании древнего рая. А ранее он вспоминает своего монарха и дарит полудикому князьку характерно-свое:

Я бельгийский ему подарил пистолет
И портрет моего государя.

Поэт говорит часто о «тяжелой бессмыслице революции», оттого-то коммунисты называли его «цепной собакой монархии». Не отрекся и на следствии герой ни от монархии, назвав себя монархистом, ни от составления прокламации.

Гумилев любил храбрых русских солдат, но знал, что мужик и народ — «озорной, озорной!» Герой наш до конца и боролся против зла, злобы и развала. Убить его убили, но не дух и не храбрую Музу, их расстрелять было нельзя, их и забыть невозможно. Выше всего в поэзии Гумилева — сила духа, вера в свое дело, в волевую напряженность создавания-творчества, храбро-доблестного искания. В нем, как в русском православном воине и поэте, была и устремленность сердца в будущее нашей жестокой, несчастной и великой Родины — России. Николай Степанович знал, что нет торжества над ложью и Злом вне героики доблестных усилий. Вера в Бога и любовь к Отчизне продиктовали ему слова:

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,

---

* Стихотворение «Мужик», 1916 г. *(прим. авт.)*.

Стены Нового Ерусалима
На полях моей родной страны.

Ей, истинно так, герой! Любя Россию, и тебя любим, и «целый мир воспоминаний, заклинаний и надежд откликается эхом на стихи» и жизнь твою. Мы любим поэта-воина, «а любовь есть связь в радости совокупного бытия», единение, надежд и Веры.

Е. ВАГИН

Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева*

Н. Гумилев — явление новое и во многом неожиданное на привычном нам фоне русской литературы.

В большинстве своих даже самых прославленных творений наша литература — безрадостна и невесела, если не сказать — уныла. «Этот стон у нас песней зовется», — сказал Некрасов о пении бурлаков. Так и русские писатели, почти все без исключения, стонут в своих произведениях. Не столько радуются жизни и миру, сколько — проклинают, обличают, жалуются и тоскуют... Русская проза прошлого века — это бесконечная галерея «мертвых душ», «униженных и оскорбленных», «лишних людей», терзающих себя и читателей вопросами: «кто виноват?», «что делать?»...

«Солнцем русской поэзии» справедливо называли Пушкина: его всеобъемлющий гений действительно можно назвать солнечным. Но вот закатилось солнце, и небосвод русской словесности на многие десятилетия покрылся свинцовой тяжести облаками. Писал В. Розанов: «Мы как-то прятались от света солнечного, точно стыдясь за себя». Едва ли не единственным исключением на этом безнадежно сером фоне было явление К. Леонтьева — в прозе которого видим необычное для русской литературы чисто языческое упоение красотой...

Литература русского модернизма стала острой реакцией на эту обязательную «гражданскую» унылость: то были поиски новых ощущений и новой тональности; прежде всего — в поэзии. Всем своим культурным стилем литература начала века отличается от

* Слово, сказанное в Национальном центре русского языка и литературы *(прим. авт.)*.

предшествовавшей. Однако уже изначально она оказалась зараженной тонкими ядами декаданса, и эта отравленность с каждым годом становилась все очевиднее. Н. Бердяев, один из самых известных деятелей той эпохи, указал на ущербность своих современников: он писал (в «Русской идее») об «элементах упадочности в настроениях культурного слоя» — в частности, в поэзии русских символистов. Призывы К. Бальмонта — «Будем как солнце!» — были всего лишь бледными литературными рефлексами. Это и вызвало, в конце концов, бунт со стороны нового литературного поколения: бунт акмеистов.

Но акмеизм — это, прежде всего, Николай Гумилев. И, после него, Осип Мандельштам, Анна Ахматова. «Три поэта — Гумилев, Ахматова, Мандельштам — до последнего дня называли себя акмеистами», — свидетельствует в своих мемуарах Н. Я. Мандельштам; и к этому свидетельству надо прислушаться.

Николай Гумилев, Осип Мандельштам, Анна Ахматова — в трагических судьбах этих трех выдающихся поэтов России XX века отразились не только сложные переплетения представляемого ими литературного направления — акмеизма, — но и сама живая действительность нескольких решающих для страны десятилетий: 20-е, 30-е, 40-е годы. При этом своими корнями они уходят в предреволюционную русскую культуру, Серебряный век — который каждый из них представляет своими первыми поэтическими сборниками.

Уже в одной из самых ранних критических статей Н. Гумилев изложил свой взгляд на искусство, которому останется верен до конца. «Искусство является отражением жизни страны, суммы ее достижений и прозрений, но не этических, а эстетических. Оно отвечает на вопрос не — как жить хорошо, а как жить — «прекрасно» — так писал он в 1908 году из Парижа в статье, опубликованной журналом В. Брюсова «Весы». «Два пути», которые при этом возникают перед искусством, Н. Гумилев обозначает как декаданс и ренессанс. Первый из них — «более легкий и эффективный»; это — «стремление к утонченности и переживаниям новым во что бы то ни стало». Сам Гумилев отдал дань этому пути в ранних поэтических сборниках: «Путь конквистадоров» (СПб., 1905) и «Романтические цветы» (Париж, 1908). Пройдя школу подражания В. Брюсову и Вяч. Иванову, поэт убедился, что «достижения художников этого разряда не двигают вперед наше художественное сознание».

Второй путь для нового искусства — «ренессанс»: по нему идут, согласно Гумилеву, «новаторы»; «идут к будущему, имея за собой весь искус старины». «Как Микула Селянинович, близ-

ки они к духу земли; как Вольга Святославович, живут стремлением к далеким и сказочным странам». Уместно вспомнить, что в другой статье того же периода Н. Гумилев называет «былину о Вольге» — «самым величественным произведением русского духа».

Говоря далее о «новаторах» «ренессанса», он утверждал: «Их можно отличить от декадентов уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмосом и органическим целым, способным производить живое потомство».

Цитируемая статья посвящена художникам, живописцам, к которым Гумилев всегда был предельно внимателен. Особо он выделяет среди них Николая Рериха, у него находит «непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению». Не первый раз Гумилев дает исключительно высокую оценку этому художнику, к которому чувствует глубокую внутреннюю близость. «Рерих — вот высшая степень современного русского искусства. Он глубоко национален, именно национален, а не народен...»

На этом различии между национальным и народным надо остановиться: оно имеет для Н. Гумилева принципиальный смысл. Его не удовлетворяет «народность» как чисто этнографический элемент в поэзии, как имитация фольклорных мотивов без интимного проникновения в самый дух народного творчества (здесь — причина его последующего расхождения с С. Городецким). Безусловно, Гумилеву эти мотивы дороги и близки (это видно по отзывам о поэзии Н. Клюева), но он стремится в глубину. При этом культурный горизонт его — очень широк; он живет порывом к дальним землям; его дух искушается новыми приемами, почерпнутого из пестрого многообразия иных культур — иных в пространстве и времени. Все это богатство пестрых переживаний, впечатления дальних странствий — а уже в 1901 году он совершил первое путешествие в Африку — отражаются эстетически в его душе, которая органически близка «духу земли», его родной земли. Ведомый «Музой Дальних Странствий», Гумилев ищет корни национальной русской культуры, которую вполне сознательно не хочет ограничивать узким репертуаром этнографических мотивов.

Вот что писал тогда Н. Гумилев о Н. Рерихе, подчеркивая национальный характер его искусства: «Не принимая современную Россию за нечто самоценное, законченное, он обращается к тому времени, когда она еще создавалась, ищет влияний скандинавских, византийских и индийских; но всех — преображенных в русской душе».

Нельзя не заметить, что в этом суммарном описании содержания ранних полотен Н. Рериха — «влияний», «преображенных в русской душе» — перечисляются темы лирики и драматургии самого Гумилева, «преображенные» его поэтическим гением.

Скандинавские, северные мотивы принадлежат к числу его излюбленных. Уже в «Пути конквистадоров» звучат «мотивы Грига». Значительны также стихотворения сборника «Костер», «Как на Северном море» и «Швеция» — в этом последнем усматривается даже «ответ» на блоковских «Скифов». Конечно, нельзя забывать драматическую поэму «Гондла» — на исландско-ирландский сюжет.

Византия всегда привлекала пристальное внимание Гумилева: «Ведь через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим» — писал он в одной из рецензий. Н. Гумилев проводит различие между Византией и «византийской идеей» — что имеет свое значение, и в чем можно усмотреть влияние К. Леонтьева. Безусловно, самым значительным произведением на византийскую тему является трагедия «Отравленная туника» (1917—18 гг.). Как бы ни стремились ученые педанты приуменьшить объем исторических знаний поэта, несомненно, что он сумел передать с исключительной силой самый дух Византии эпохи Юстиниана. Часты византийские реминисценции в его поэзии.

Что касается Индии, и она с не меньшей силой приковывала к себе поэтическое воображение Гумилева. Достаточно вспомнить памятные слова из «Заблудившегося трамвая» — этого поразительного сюрреалистического синтеза прошлой культурной эпохи, убийственной современности и трагических предчувствий близкого будущего:

Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?..

Молодой Гумилев вспоминал «Афанасия Никитина, Божьего человека, когда, опираясь на посох, он шел по бесконечным степям к далекому и чудесному царству Индийскому». Образы Индии постоянно присутствуют в поэтическом сознании Гумилева: упоминание о Нале и Дамаянти в «Пятистопных ямбах», разговор об Индии в неоконченной поэме «Два сна». В парижских стихах 1917-го года, обращенных к художникам Н. Гончаровой и М. Ларионову, Н. Гумилев, отдавший часть своей души «Индии Духа» (можно упомянуть еще написанную им в соавторстве с известным востоковедом акад. С. Ф. Ольденбургом пьесу «Жизнь

Будды»), открыл для «разработки» грядущим русским поколениям иные «области духа»...

Во всяком случае, указанная тематическая близость в творчестве Н. Рериха и Н. Гумилева, за которой стоит определенное духовное родство, представляется исключительно актуальной. Остается пожалеть, что на родине этих двух замечательных мастеров кисти и слова один уже получил полные права гражданства, тогда как другой остается по сей день «нереабилитированным»...

Вышеназванные, общие с Н. Рерихом, столь разнообразно-богатые исторические «влияния» были для Н. Гумилева одновременно и поисками «корней» и — что, быть может, еще важнее — завоеванием для русской поэзии нового культурного пространства. Крайне несерьезно изображать Гумилева поэтом-империалистом на службе внешнеполитической экспансии — стереотип, к сожалению, сохраняющийся кое-где до сих пор. Поэт очень рано отказался от картонных лат «конквистадора» — да и это было лишь позой. Его «завоевательность» лежит исключительно в плане литературном, культурном. Крупнейшей «победой» его в этом смысле — было открытие африканского материка, ставшее и наиболее ярким приложением поэтических принципов акмеизма (сборник «Шатер»).

Я уже упомянул выше два первых поэтических сборника Н. Гумилева — назову и остальные. Сборником (третьим по счету), в котором уже вполне определилось поэтическое лицо Н. Гумилева, были «Жемчуга» (СПб., 1910). В нем безошибочно распознается неповторимая интонация Гумилева, которая, однако, разнообразно варьируется в инструментовке.

Это — евангельски-чистый «Христос» (заставляющий вспомнить о провозглашенном акмеистами принципе целомудренности):

Он идет путем жемчужным
По садам береговым,
Люди заняты ненужным,
Люди заняты земным...

Это — и щемящая грусть (предвестие будущих духовных прозрений) «Путешествия в Китай»:

Воздух над нами чист и звонок,
В житницу вол отвез зерно,
Отданный повару, пал ягненок,
В медных ковшах играет вино.

Что же тоска нам сердце гложет,
Что мы пытаем бытие?
Лучшая девушка дать не может
Больше того, что есть у нее...

Это, наконец, хрестоматийно-известные, кипящие молодым энтузиазмом «Капитаны» — извечный гимн первопроходцам, пионерам, первым во всем.

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужин
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстремы и мель,

Чья не пылью затерянных хартий, —
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорваннной карте
Отмечает свой дерзостный путь...

«Окрыленный успехом «Жемчугов» и широким признанием критики, — писал Г. П. Струве, один из немногих серьезных исследователей творчества Гумилева, — Гумилев в 1911 году создает свой Цех Поэтов, в лоне которого несколько позже родилось новое течение в поэзии, названное акмеизмом».

Следующий сборник Н. Гумилева, 1912-го года — «Чужое небо». Даже если официальное провозглашение акмеизма как такового еще не состоялось к этому времени — многие критики считают «Чужое небо» «вершиной гумилевского акмеизма». Достаточно назвать из произведений этого сборника «Туркестанских генералов», восхитивших А. Блока, и поэму «Открытие Америки», развивающую героический пафос «Капитанов».

В каждой луже запах океана,
В каждом камне веянье пустынь.

В этой аудитории особого упоминания заслуживает пятый сборник Н. Гумилева — «Колчан» (М.–Пгр., 1916), в котором многообразно отразились итальянские впечатления поэта, результат путешествия по городам Италии в 1912 году. «Венеция», «Рим», «Пиза», «Неаполь», ослепительная «Болонья»:

Нет воды, вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье,
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье...

Но «Колчан» знаменует и полную духовную зрелость поэта — не только совершенство его поэтической техники. Есть нечто загадочное в том, что у Блока Италия вызвала ряд кощунственных, святотатственных стихотворений, — тогда как Н. Гумилев именно здесь, под воздействием фресок Беато Анжелико, формирует свое жизненное кредо:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

И это — не минутное настроение, не случайное, преходящее озарение. В состав сборника входит замечательная поэма «Пятистопные ямбы», в которой это духовное состояние мотивируется биографически. Дальние странствия (Гумилев совершил три путешествия в Африку), тщетные поиски идеала, мучительное расставание с любимой женщиной (А. Ахматова) и «песнь судьбы», услышанная в «немолчном зове боевой трубы» (поэт добровольцем, имея «белый билет» на руках, отправляется на фронт в самом начале Первой мировой войны)...

...И счастием душа обожжена
С тех самых пор; веселием полна
И ясностью, и мудростью, о Боге
Со звездами беседует она,
Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги.

Более того, поэма завершается мечтой о белокаменном монастыре на пустынном острове... Мечта, снова властно напоминающая судьбу К. Леонтьева...

Но пора, наконец, остановиться на объяснении того, что же представлял собою акмеизм — как поэтическое направление и как особое миропереживание.

Авторитетный знаток — Н. Я. Мандельштам — пишет в своих замечательных мемуарах: «По моему глубокому убеждению, акмеизм был не чисто литературным, а, главным образом, мировоззренческим объединением».

Это прямо перекликается с ценнейшим свидетельством Осипа Мандельштама — в его акмеистическом манифесте (опубликованном уже после смерти Гумилева): «Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила». О. Мандельштам писал: «Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до гражданина; но есть более высо-

кое начало, чем «гражданин», — понятие «мужа»». И он продолжал: «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу...»

Читая эти строки, трудно отделаться от ощущения, что в них говорится — о Николае Степановиче Гумилеве...

Надо сказать, что Н. Гумилев совершенно «выпадает» из русской интеллигенции; его высокий (и — надо добавить — практический, жизненный) идеализм не имеет ничего общего с традиционной интеллигентской «гражданственностью»: этой вечной игрой в оппозицию, с неизбежной демагогией и стадными инстинктами, жестоко высмеянными еще Достоевским. Полное отсутствие стадного инстинкта — столь характерного для российского интеллигента-»оппозиционера» — и отмечает ярче всего личность Гумилева, его поэзию. Его часто обвиняют в индивидуализме, — но это неправда: у него нет ничего от того дешевого ницшеанства, который был в моде в начале века. Повышенное чувство личности, персонализм Гумилева — это не болезненный, эгоистический индивидуализм самоутверждения за счет других. У Гумилева не только нет расизма в его африканских стихах, но ему органически чуждо вообще какое-либо унижение достоинства другого человека по признаку происхождения, цвета кожи, религии. Любопытно сравнить в этом отношении его «африканскую поэму» «Мик» с «Кимом» Р. Киплинга, с которым Гумилева сближают совершенно произвольно. Сам поэт нашел для своих убеждений прекрасную формулу: «Славянское ощущение равенства всех людей и византийское сознание иерархичности при мысли о Боге».

«Мысль о Боге» — постоянная и естественная — заметно выделяет Гумилева и его поэзию. Свидетельствует Н. Я. Мандельштам: «Три акмеиста начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер».

А вот что писал сам Н. Гумилев за год до своей трагической кончины: «Руководство в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу... Поэзия всегда обращается к личности». А в стихах автобиографической «Памяти» он так изложил свое поэтическое кредо:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

«Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» — так определил Н. Гумилев сущность акмеизма, поэтического направления и нового видения мира, где «этика становится эстетикой», где главное требование, предъявляемое поэту, творцу прекрасного: целомудренное отношение к вещам и явлениям этого мира.

Этот критерий целомудренного приближения к предмету поэтического изображения (напомню еще раз восхищение поэта фресками Беато Анжелико и иконами преп. Андрея Рублева) отражен в программном требовании Гумилева-акмеиста: «Благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов — родному языку». Он мечтал о времени, когда поэты «станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культурных песнопений».

Главное в акмеизме, как в поэтическом направлении, — подчеркивал Гумилев, — развитие «образа-идеи» через посредство слова, взятого «во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном». «Вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления» — вот чего добивался Гумилев и сам в своей поэзии, и чего требовал он от учеников. Чтобы тем самым передать в слове «вечно девственную свежесть мира», самоценность каждого явления жизни и его «материальную прелесть», красоту явлений жизни, «живущих во времени, а не только в вечности или мгновении» (последние слова — отзыв Гумилева о стихах Мандельштама, но они могут быть отнесены и к его собственной поэзии).

Самый суровый приговор Гумилева-критика посредственному стихоплету: «серость слов». Высшая похвала: «Слова... приобретают неожиданность и телесность» (отзыв о поэзии Ш. Бодлера). Эта «неожиданность» и «телесность» — в стихах самого Гумилева. Например:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

* * *

Маятник, старательный и грубый,
Времени непризнанный жених,
Заговорщицам секундам рубит
Головы хорошенькие их...

О. Мандельштам назвал акмеизм «органической школой русской лирики», подчеркивая присущую поэтам-акмеистам «любовь к организму и организации». О том же говорил и Н. Гумилев: «Стихотворение — это живой организм». «Надо, чтобы стихотворение жило... жизнью полной и могучей» — указывал он в статье, озаглавленной «Жизнь стиха».

А вот общее определение Гумилевым поэзии: «Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности, и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям». В этой же статье, опубликованной уже после смерти Гумилева и, видимо, написанной в последний год жизни, находим знаменательные слова: «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требуют от человека духовной работы».

В целом можно сказать, что по своим программным установкам русский акмеизм представлял собой — новый реализм (что и отметил в свое время В. М. Жирмунский), как реакцию на туманы и абстракции символизма. Но это был реализм без позитивистской, материалистической подкладки и без социальной демагогии. Поэты-акмеисты, и Н. Гумилев в первую очередь, закладывали основы духовно-трезвого, активного и творческого отношения к жизни, которое стремились передать через посредство заново осмысленного слова.

«Чтобы выразить себя в слове, — говорил Н. Гумилев, — поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности...» Сознанию предельной ответственности за то, что торжественно высказывается — «соответствует чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые воскрешали мертвых, разрушали стены».

Поэтическое выражение этого «акмеистического» убеждения — известное стихотворение Гумилева «Слово» из последнего его сборника:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города...

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангельи от Иоанна
Сказано, что Слово — это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Следует обратить особое внимание на то, что Гумилев назвал «чувством катастрофичности». Предощущение этого можно было заметить уже в цитированном выше «Путешествии в Китай». Но в «тоске» поэта тех лет есть еще привкус здорового опьянения: красотой, юностью, свежестью. Такая «тоска» — своего рода ностальгия по неизбежно уходящей молодости, ощущение «тяжести» неизбежных «вопросов», приходящих на смену живому, спонтанному, целостному восприятию и переживанию бытия. Такая тоска лишь усугубляется красотой окружающего мира, обостряет ощущение — почти физическое — этой пронзительной красоты. Но приливы тоски сменяются взрывами энтузиазма, не оставляющими для нее места, сметаются восторгом и ликованием.

С годами приходит нечто иное: ощущение более сильное и тревожное — особенно, если сердце поэта бьется в унисон его времени. В конце своей жизни А. Ахматова сказала о Н. Гумилеве: «Его еще никто не прочел. Помешались на детских “Капитанах” и дальше ни шагу. А он был — провидец...»

Здесь, по-видимому, и имелось в виду метафизическое ощущение «катастрофичности», созревавшее у Гумилева одновременно с ростом поэтического мастерства. Оно находит выражение в предчувствиях, которые все чаще встречаются у поэта («Я и Вы», «Рабочий»), в доминировании определенных тем и образов. Многозначительна и предельно глубока символика огня в двух последних сборниках Гумилева: «Костер» (СПб., 1918) и «Огненный столп» (1921). Огня и света.

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь! —

восклицает Гумилев в стихотворении «Природа» (ср. «Канцону третью»). И в «Заблудившемся трамвае»:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,

Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И, наконец, совершенно «провидческая» катастрофичность — в поэме «Звездный ужас», которую имела в виду А. Ахматова и которой завершается вышедший вскоре после смерти поэта сборник «Огненный столп»:

Горе, горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился...

Конец Н. Гумилева страшен, но прекрасен. Вот его слова-завещание, которые мы должны запомнить: «Поэт — всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается страшной, мучительной и печальной, — значит, таковой он ее захотел».

КОММЕНТАРИИ

Предлагаемое издание призвано споспешествовать нынешнему поколению филологов-русистов — историков русской литературы конца XIX— начала XX века — в изучении творческого пути одного из интереснейших писателей и мыслителей XX века — Николая Степановича Гумилева. Актуальность настоящего издания в том, что и творчество, и мировоззрение, и судьба Н. С. Гумилева до сей поры остаются одной из живейших проблем в отечественном литературоведении, поводом для горячих дискуссий, объектом постоянного читательского интереса. Уместно привести слова А. А. Ахматовой: «Гумилев — поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк... Ни одна его тема не прослежена, не угадана, не названа. Чем он жил, к чему шел? Как случилось, что... образовался большой, замечательный поэт, творец “Памяти”, “Шестого чувства”, “Трамвая” и тому подобных стихотворений».

Априорно мы можем теперь сказать, что вклад Гумилева в формирование русского менталитета XX века огромен — на это указывает беспрецедентная судьба наследия поэта. Не один Гумилев трагически погиб в катастрофе революции и гражданской войны, не только его произведения были под запретом. Однако, гумилевские строки на всем протяжении советской истории играли роль большую, нежели «только поэзия», пусть даже и обладающая двойной привлекательностью — и чисто эстетической, и притягательностью «запретного плода», — они стали своеобразным «культурологическим кодом»: шифром для единомышленников, девизом для сопротивляющихся, языком для влюбленных. Произведения Гумилева существовали в российском (советском и зарубежном) быту свободно и органично слившись с живым, постигающим мир языком, враждебным всякой — как личностной, так и государственной — косности. Воистину —

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных, —

по слову Лермонтова, столь любимого Гумилевым.

Однако, если мы попытаемся, опираясь на наше непосредственное чувствование духовной и эстетической значимости наследия Гумилева в жизни России XX века, как-то конкретизировать эту проблематику, указать на мотивы пристрастия русской читательской аудитории к произведениям «поэта-философа» (Е. Велихова), то мы столкнемся со значительными трудностями, связанными со своеобразной «мифологизированностью» образа Гумилева в традиции изучения русской литературы конца XIX — начала XX века. Так, еще для современников роль Гумилева в литературном процессе 10-х

годов не была лишена некоей «экзотической» знаковости, поскольку решительно не укладывалась в расхожую для художественного сознания тех лет категориальную схему. Другими словами, Гумилев отпугивал даже расположенных к нему критиков и читателей необыкновенной широтой и парадоксальностью художественно-философских обобщений, «лица необщим выраженьем». Уже с 1911—1912 гг. поэт очевидно «не умещался» в свою эпоху и, с каждым годом, этот разрыв между ним и писателями-современниками все более увеличивался. Мы не можем, впрочем, говорить, что Гумилев был не оценен при жизни — его творческая судьба была в общем достаточно счастливой. Однако, «фигура умолчания», недоговоренность в главном все время незримо сопутствовали образу поэта в отечественной, а потом в зарубежной науке. Отсюда расхожие «литературоведческие сюжеты», вроде противопоставления «гения»-Блока «не-гению» Гумилеву, отсюда — очевидная недостаточность в научном осмыслении акмеизма, отсюда — попытки навязать Гумилеву взгляды его «учителей» — В. Я. Брюсова или Вяч. И. Иванова, сделать его, основываясь только на ранних, «до-акмеистических» произведениях, то «сатанистом», то «неогностиком» и т. п.

Настоящее издание содержит материалы, позволяющие начинающим литературоведам, отрешившись от мифов и кошмаров гумилевоведения, воссоздать реальный образ Гумилева — художника и мыслителя. Вступительная статья представляет собой опыт характеристики творческого пути Гумилева, прошедшего в 1904—1911 гг. увлечение символизмом и связанными с ним модными «ревизионистскими» религиозно-философскими учениями, создавшего в 1912—1914 гг. собственную художественно-философскую концепцию и явившего в годы позднего творчества (1915—1921) шедевры русской литературы XX века, возвращающие отечественную художественную мысль в лоно православных духовных исканий, воскрешающих в новую эпоху традиции Державина, Пушкина, Гоголя, Достоевского. Вступительную статью дополняют тексты произведений Гумилева, собранные по разделам, которые соответствуют разделам вступительной статьи. Следует указать на то, что тексты произведений Гумилева в некоторых случаях печатаются по вариантам ранних редакций, что оговаривается в комментариях. Следующий раздел — «Воспоминания современников» — содержит фрагменты мемуаристики, отражающие, прежде всего, образ поэта-мыслителя, обладающего огромным интеллектуальным запасом и великолепными аналитическими способностями, органично сочетающимися с художественным гением. Третий раздел представляет прижизненную критику, посвященную выходящим книгам стихов, драматическим произведениям Гумилева. При составлении данного раздела мы стремились к максимальной объективности в подборе как положительных, так и отрицательных отзывов, руководствуясь лишь критерием концептуальной содержательности работ. Кроме того, в данном разделе присутствуют и отзывы «учителей» — В. Я. Брюсова, И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова — оказавшие непосредственное влияние на формирование собственной позиции Гумилева. Наконец, в четвертом разделе собраны самые значительные исследовательские работы о творчестве Гумилева, появившиеся в 1922—1986 гг. *

---

* Библиография отечественных работ о творчестве Н. С. Гумилева (1906—1992) содержится в кн.: Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. СПб.: «Наука», 1994.

Составитель сборника выражает глубокую благодарность петербургскому хранителю творчества поэта В. П. Петрановскому, в беседах с которым во время совместной работы по гумилевской тематике рождалась идея этой книги, а также — А. В. Успенской, за помощь в собрании материала для комментариев.

Список условных сокращений, принятых в настоящем томе:

БП — Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Вст. ст. А. И. Павловского, биогр. очерк В. В. Карпова, сост. и подг. текста, прим. М. Д. Эльзона — Л.: Сов. писатель, 1988 (Б-ка поэта. Большая сер.).
ЕЛПН — Ежемесячное лит.-худ. приложение к журналу «Нива».
Ж 1910 — Гумилев Н. С. Жемчуга: Стихи. М.: «Скорпион», 1910.
Ж 1918 — Гумилев Н. С. Жемчуга: Стихи 1907—1910 гг. Изд. 2-е — СПб.: «Прометей», 1918.
Жизнь Николая Гумилева — Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников / Сост., коммент. Ю. В. Зобнина, В. П. Петрановского, А. К. Станюковича — Л.: Межд. фонд истории науки, 1991.
ЖТЛХО — Журнал Театра литературно-художественного общества.
Колч — Гумилев Н. С. Колчан: Стихи. Пг.: «Гиперборей», 1916.
коммент. — комментарии
Костер — Гумилев Н. С. Костер: Стихи. СПб.: «Гиперборей», 1918.
Н. Гумилев и русский Парнас — Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции 17—19 сентября 1991 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992.
Неизданное и несобранное — Гумилев Н. С. Неизданное и несобранное / Сост., ред., коммент. М. Баскер, Ш. Греем. Худ. А. Ракузи. — Париж. YMCA-PRESS, 1986.
Неизданные стихи и письма — Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма / Сост., прим. Г. П. Струве — Париж, YMCA-PRESS, 1980.
Николай Гумилев в воспоминаниях современников — Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред., сост., предисл., коммент. В. Крейда. — Репринт. изд. — М.: «Вся Москва», 1990.
ОС — Гумилев Н. С. Огненный столп. П.: «Петрополис», 1921.
ПРП — Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. П.: «Мысль», 1923.
ПРП 1990 — Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Сост. Г. М. Фридлендера (при участии Р. Д. Тименчика). Вст. ст. Г. М. Фридлендера. Подг. текста и коммент. Р. Д. Тименчика. — М.: «Современник», 1990 (Б-ка «Любителям российской словесности»).
ПС 1922 — Гумилев Н. С. Посмертный сборник / Сост., вст. ст. Г. В. Иванова. — Пг.: «Мысль», 1922.
ПС 1923 — Гумилев Н. С. Стихотворения: Посмертный сборник. — 2-е доп. изд. — Пг.: «Мысль», 1923.
ПК — Гумилев Н. С. Путь конквистадоров. СПб.: Тип. Р. С. Вольпина. 1905.
РЦ 1908 — Гумилев Н. С. Романтические цветы. Париж: Imp. R. Danzig, 1908.

РЦ 1918 — Гумилев Н. С. Романтические цветы: Стихи 1903—1907 гг. 3-е изд. — СПб.: «Прометей», 1918.
Соч (I—III) — Гумилев Н. С. Сочинения: В 3 т. М.: «Худож. лит-ра», 1991.
Среди стихов — Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894—1924. Манифесты, статьи, рецензии. — М.: «Сов. писатель, 1990.
ст-ние — стихотворение.
ТП — Гумилев Н. С. Тень от пальмы. Пг.: «Мысль», 1922.
ЧН — Гумилев Н. С. Чужое небо: Третья книга стихов. СПб.: «Аполлон», 1912.

Примечание к комментариям: В комментаторских статьях к разделу «Избранные произведения» источник публикации данного текста выделен курсивом; помимо того, указано местонахождение окончательной редакции данного текста (обычным шрифтом).

КОММЕНТАРИИ К РАЗДЕЛАМ

I. ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Я откинул докучную маску...» *Лит. приложение к газ. «Слово». 6 февраля 1906 (№ 376).*

Чаша Грааль — символическое обозначение величайшей святыни мистического средневекового христианства. В средневековых «рыцарских романах» (В. фон Эшенбах, К. де Труа и др.) поиском чаши Грааль были заняты рыцари, составившие впоследствии «семейство Грааль». Доступ к созерцанию Священного Грааля был открыт лишь истинно верующим христианам, обладающим кристальной духовной чистотой. Рыцарь, когда-либо нарушивший данный им обет чистоты, к созерцанию Грааля не допускался — самый популярный сюжет такого рода — легенда о Лоэнгрине.

«Я — конквистадор в панцире железном...» *ПК*; в окончательной редакции ст-ние претерпело существенные изменения и получило название «Сонет» — РЦ 1918.

Конквистадор — буквально завоеватель (*исп.*), участник испанского покорения Америки в XV—XVI вв. *«Я вплету в воинственный наряд Звезду долин, лилею голубую»* — ср.: «Я нарцисс Саронский, лилия долин! Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами» (Песн 2,1).

Вверх по Нилу *Сириус (Париж). 1907. № 3.*

Хаггард Райдер (1856—1925) — английский писатель и публицист, автор увлекательных приключенческих романов. *Джотто* ди Бондоне (1266 или 1267—1337) — итальянский живописец эпохи Проторенессанса.

«Зачарованный викинг, я шел по земле...» При жизни поэта не публиковалось — *Неизданные стихи и письма.*

Викинг — скандинавский воин-мореплаватель в VIII—XI вв.

«В пути» *Ж 1910.*

Возможно, в данном ст-нии присутствуют мотивы «Одиссеи»: путешествие корабля Одиссея между Сциллой и Харибдой (Песнь XII). Помимо того,

текст данного ст-ния вызывает реминисцентную перекличку с монологом Одиссея из дантовской «Божественной комедии»:

«О братья, — так сказал я, — на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!
Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены»

(Ад. Песнь XXVI. Пер. М. Л. Лозинского)

«Читатель книг» *Ж 1910*.

Киот — полка или стеклянный шкафчик для икон.

«Капитаны» *Ж 1910*.

Хартия — политический манифест, декларация; здесь — древний манускрипт. *Фелука, фрегат* — виды парусных кораблей.

«Над пасмурным морем следившие румб» — стих «стилизован» Гумилевым под «морской» язык: в реальности подобное сочетание невозможно; румб — в навигации — мера угла окружности горизонта.

Гонзальво (Гонсальво) ди Кордова (1443—1515) — испанский флотоводец и путешественник. *Кук Джеймс* (1728—1779) — английский мореплаватель. *Лаперуз Жан Франсуа* (1741—1788?) — французский мореплаватель. *Де Гама* (Васко да Гама, 1469—1524) — португальский мореплаватель. *Ганнон Карфагенянин* (VII—VI в. до н. э.) — политический деятель, осуществлявший колонизаторскую политику Карфагена. *Сенегамбий* (Альвизе де Ка да Мосто) — венецианский мореплаватель. *Улисс* — то же, что Одиссей. *Флибустьеры* — карибские пираты XVII — начала XVIII в.; в данном случае речь идет о морских отрядах, использованных Англией в борьбе с Испанией, *«темный порт»* — возможно, Порт-Ройяль, флибустьерская «столица» в Америке. *Морская гидра* — морской змей или спрут, фантастическое чудовище, обвивавшее корабли и утаскивающее их в пучину. Легенды об этом чудовище были распространены в эпоху Великих географических открытий. *Арбалет* — стрелковое оружие. *Су* — до 1793 г. французская денежная единица, монета. *Амулет* — предмет, обладающий охранительной мистической силой, оберег. *Летучий Голландец* — один из самых популярных персонажей морской мифологии, отверженный Богом капитан, обреченный со своим кораблем на вечные скитания. Встреча с Летучим Голландцем — предвестие гибели. *Огни Эльма* — ночное свечение над высокими остроконечными предметами (мачтами кораблей), метеорологический эффект. *Тропик Козерога* — южный тропик, географическая граница на глобусной сетке.

«Путешествие в Китай» *Ж 1910*

Ст-ние откомментировано М. Баскером (*Баскер М*. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного прото-акмеистического мифа // Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции 17—19 сен-

тября 1991 г. СПб., 1992. С. 5—24). Укажем на реминисцентную перекличку со ст-ниями А. С. Пушкина «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» и Ш. Бодлера «Путешествие», а также на то, что, по мнению М. Баскера, гумилевский «Китай» является не «географической», но символической данностью, эмблематизируя понятие «нового», «земного» рая.

Судейкин Сергей Юрьевич (1883—1946) — художник, входивший в группу «Мир искусств».

«Ослепительное» *ЧН*.

«И не томили цепи долга» — ст-ние написано весной 1910 г. в Париже, во время свадебного путешествия Гумилева с А. А. Ахматовой: речь идет о «цепях Гименея». *Багдад, Бассора (Басра)* — ближневосточные города, фигурирующие в «Сказках тысяча и одной ночи». *Синдбад-мореход и Гарун-аль-Рашид* — герои циклов Шехерезады (последний — реальное историческое лицо). *«О тайна тайн, о птица Рок»* — легендарная птица Рок в ближневосточной мифологии соответствовала Фениксу, который был эмблемой мистического «возрождения» в герметической философии. В цикле сказок о Синдбаде-мореходе имеется сюжет, посвященный схватке мореплавателей с птицей Рок. *Смирна* — ближневосточный город, одно из мест масонских конвенций. *Пилигрим* — паломник, путешественник к святым местам. *Левант* — название средиземноморской территории, на которой ныне расположены Сирия, Ливан, Египет, Турция, Греция и др.

«Открытие Америки» *Аполлон. 1910. № 12;* окончательный вариант (без четвертой песни, с разночтениями) — ЧН.

Поэма откомментирована С. Л. Слободнюком в приложении к кн.: *Слободнюк С. Л.* Русская литература и традиции древнего гностицизма. СПб.—Магнитогорск, 1994. С. 130—132. *«Видишь? Город...веянье знамен...»* — имеется в виду г. Палос. *Приор Хуан* — Хуан Перес, настоятель монастыря делла Рабида, духовник королевы Изабеллы, один из организаторов экспедиции Колумба. *Диас Бартоломео* (1450—1500) — португальский мореплаватель. *«Страна Великого Могола»* — Индия, входившая в империю Великих Моголов в 1526—1858 гг. *Марко Поло* (ок. 1254—1324) — итальянский путешественник, один из пионеров грядущей эпохи Великих географических открытий. *«Ветер слева вспенил океан»* — по мнению С. Л. Слободнюка, направление ветра является в контексте поэмы дурной приметой: левая сторона — владения дьявола. *Гитаны* — цыганки. *Прелат* — духовное звание в католической церкви. *«По ночам садились на канаты...»* — через 20 дней после отплытия перед кораблями Колумба стали являться миражи, среди матросов началась паника и начал зреть мятеж. *Пикадор* — одно из действующих лиц корриды, всадник, дразнящий быка копьем. *«Что один исчислил по таблицам, Чертежам и выцветшим страницам...»* — Колумб был широко образованным человеком: помимо морской науки, он глубоко изучил геометрию, космографию, философию, астрологию; наряду с собственно географическими расчетами Колумбом двигали и мистические прозрения, он почитал свою миссию открывателя новых земель в качестве миссии священной, предсказанной пророками Библии. *«Улыбаясь и крича о чуде..»* — индейцы приняли Колумба и его спутников за вернувшегося к ним бога Кветцалькоатля, в культе которого имелись элементы, перекликающиеся с христианским культом. В культах народов доколумбовой Америки, в

частности, сакральную роль играл знак креста, хотя и отличный от креста католической церкви. Позднее эти «пародирующие» христианство религиозные культурные переклички послужили для разного рода мистических трактовок путешествия Колумба. *«Гений, обвиненный в шарлатанстве...»* — после своего плаванья Колумб подвергся преследованиям испанского правительства; в 1498 г. он был арестован и доставлен в Испанию в кандалах. До конца жизни он подвергался нападкам духовенства, которое видело в нем вольнодумца, и аристократов, видевших в нем плебея. *«Здесь любовь несет с собой болезни...»* — венерические болезни появились в Европе после открытия испанцами Америки. *«И о крови боги говорят»* — культ солнечных богов у ацтеков включал массовые человеческие жертвоприношения (теокали). *Вашингтон Джордж* (1732—1799) — первый президент США, председатель Конвента по выработке Конституции США, командующий армией колонистов в войне за независимость в Северной Америке (1775—1783). *Пизарро (Писарро) Франциско* (1470—1541) — испанский конквистадор, возглавлял поход проттив Перу. *«С душою, пьяной снами...»* — в философии Ф. Ницше «сонное» начало («радостная необходимость сонных видений») восходило к богу Дионису, воплощавшему «внерациональное» жизненное движение, вне «пределов добра и зла»; в творчестве раннего Ницше («Рождение трагедии») «сон» оказывался сферой, объединяющей «аполлоническую меру» с «дионисийской безмерностью», и являлся прообразом искусства.

«Остров Любви» При жизни Гумилева ст-ние не публиковалось; входило в ст-ния «караваевского» цикла, собранные в альбомы сестер М. А. и О. А. Кузьминых-Караваевых в 1911—1912 гг. — *Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Тбилиси, 1988.*

Ст-ние повторяет образную систему, выведенную в «Карте Страны нежности», приложенной к роману М. Скюдери «Клелия или Римская история» (1654—61).

«Паломник» *ЧН.*

Бедуины — кочевые арабы-скотоводы Передней Азии и Северной Африки. *Мекка, Медина* — священные города мусульман, место паломничества (хаджа). В Мекке родился пророк Магомет, там же находится святилище Каабы. С момента бегства Магомета в Медину (хиджра) ведет отсчет мусульманское летоисчисление. *«Один пророк внимал аллаху...»* — согласно мусульманской доктрине, суры Корана диктовал Магомету во время медитаций аллах (Бог); впервые голос аллаха был услышан Магометом во время медитации в пещере Хира в месяц Рамадан. *«Он улетал к обители нетленной...»* — мистическая трактовка сюжета 17 суры Корана, упоминнающей о небесном путешествии Магомета из храма в Мекке в храм Иерусалима за одну ночь. Согласно этой трактовке, в Иерусалим Магомета перенес волшебный конь Алборак (молния), имеющий тело мула, голову женщины и хвост павлина. В Иерусалиме, на горе Мория, Магомет поднялся по золотой лестнице на небо, сопровождаемый ангелом Джибраилом. *Чалма* — головной убор в мусульманских странах; по цвету и форме чадры можно было судить о статусе ее носителя и о принадлежности его к религиозным течениям в исламе: *шиитов* и суннитов. *Лира* — денежная единица на Ближнем Востоке, монета. *Шайтан* — демон. *Муэдзин* — служитель мечети, призываю-

щий с минарета мусульман к молитве. *Гурия* — райская дева в мусульманской мифологии. *Азраил* — ангел смерти; возможно, в описании пути ангела и паломника присутствуют мотивы путешествия Магомета по семи сферам небес.

Родос *ЧН*.

Кузьмина-Караваева Мария Александровна (1888—1912) — двоюродная сестра Гумилева, героиня его «мистериального» слепневского романа 1911 г., адресат многих лирических стихотворений, прототип «Машеньки» в «Заблудившемся трамвае». Скоропостижно скончалась от чахотки. В творчестве Гумилева образ М. А. Кузьминой-Караваевой приобретал «софийные» (в «соловьевском» смысле) коннотации, перекликаясь в этом с Беатриче Данте и с блоковской «Прекрасной Дамой». *Родос* — остров в Эгейском море, в XIV—XVI вв. — резиденция ордена иоаннитов (госпитальеров). *Цитадель* — центральная укрепленная часть крепости. *Бастионы* — вынесенные вперед обводы крепостной стены для расширения зоны обстрела противника. *«И не дать покорить самовластью...»* — орден госпитальеров неоднократно сопротивлялся попыткам светской власти подчинить себе орденскую «паству». В конце концов, орден был вынужден покинуть Родос (1530) и переместиться на о. Мальту. Стих, призывающий «отвоевать древний Родос», таким образом, можно трактовать как призыв восстановить рыцарство в современной Гумилеву Европе. *«Небесная невеста»* — дева Мария, покровительница иоаннитов.

Возвращение *Гиперборей. 1912. № 3;* окончательный вариант: Колч.

Хламида — вид одежды, похожий на накидку. *Лама* — буддийский монах, в пер. с тибетского — «высший». *Будда* — буквально «просветленный» — *Сиддхара Гаутама* (623—544 до н. э.) — основатель буддизма, статуи которого хранятся в специальных мемориальных сооружениях, хранилищах святынь у буддистов — в пагодах, имеющих вид павильона или многоярусной башни.

Снова море *Колч*.

Нептун (греч. — Посейдон) — бог моря, одно из трех высших олимпийских божеств. *Нереиды* — богини волн. *Афродита* — богиня любви и красоты в античном пантеоне; родилась из морской пены близ побережья Кипра — отсюда ее имена: «Киприда», «Урания». *«Если Лето благоприятно, Если любит меня Господь»* — ср.: «Дух Господа на Мне, ибо Господь помазал Меня благовествовать нищим, послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение и узникам — открытие темницы, Проповедовать лето господне благоприятное и день мщения Бога нашего, утешить всех сетующих» (Исаия 61, 1—2).

Африканская ночь *Колч*.

«Им помогает черный камень» — поклонение камням — один из самых древних универсальных религиозных культов, распространенный как в Европе, так и в Азии и Африке. В частности, черный камень многократно встречается в различных религиозных символических системах, ведущих начало от солнцепоклонников (гелиогабал). *Сидамо* — страна на юго-западе Эфиопии (Абиссинии) и общее название народностей, ее населяющих. *Уэби* — река в Абиссинии.

Наступление *Аполлон. 1914. № 10;* окончательный вариант — Колч.

По мнению Н. А. Богомолова, ст-ние связано с наступлением русской армии под Владиславом, в котором принимал участие Гумилев.

Прапамять *Кост.*

Ст-ние посвящено учению о метемпсихозе (переселении душ), распространенному во многих религиях, в том числе — в буддизме. *«Простой индиец, задремавший В священный вечер у ручья»* — возможно, речь идет о ключевом моменте в биографии Шакьямуни (Будды), когда он, после жестоких физических испытаний, длившихся 6 лет, в возрасте 35 лет совершил омовение в реке, отказался продолжать испытания и, сев на берегу в тени дерева, погрузился в медитацию: «В душе его началась тяжелая и напряженная борьба. Душу раздирали беспокойные и тревожные мысли, метались темные тени, одно безобразное воображение сменяло другое... Однако, когда эта борьба кончилась и на небо взошла утренняя звезда, возвещающая наступление нового дня, душа царевича заблистала, он просветлел и стал Буддой» (*Учение Будды*. Элиста, 1992. С. 10).

Свидание *ЖТЛХО. 1909/1910. № 9;* окончательный вариант — Ж 1918.

Жизнь *ЧН.*

«С тусклым взором, с мертвым сердцем в море броситься со скалы...» — стих восходит к известному апокрифическому преданию о конце жизни великой эолийской поэтессы Сафо (VII или VI вв. до н. э.): из-за любви к красавцу Фаону она бросилась с Левкадийской скалы. Ср. со ст-нием Мирры Лохвицкой «Сафо» (1889). *«Иль в темнице стать свободным, как свободны одни орлы»* — возможно, речь идет о судьбе Кола ди Риенца, см. коммент. к воспоминаниям И. В. Одоевцевой. *«Найти покой нежданный в дымной хижине дикаря...»* — возможны два прототипических источника этого стиха: биографические коллизии А. Рембо (1854—1891) и П. Гогена (1848—1903); судьбы обоих художников, тяготевших к экзотическому бытию, неоднократно привлекали внимание Гумилева. *«...Царь-ребенок.., забывающий игрушки между белых усталых рук»* — образ, восходящий к символике античной (греческой) философии, использовал в своем романе «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше (гл. «О трех превращениях»).

Больной *Колч.*

«Как бой часов отзванивал бы вечность» — стих восходит к апокрифическому преданию о сумасшествии К. Н. Батюшкова: на вопрос: «Который час?» он ответил: «Вечность!»; ср. со ст-нием О. Э. Мандельштама «Нет, не луна, а светлый циферблат...», высоко оцененным Гумилевым. *«...Только кубы, ромбы, да углы»* — в стихе присутствуют пифагорейские мотивы.

Разговор *Колч.*

Диалог «души» и «тела» — традиционная тема средневековой литературы, этот мотив традиционен в творчестве Ф. Вийона, которого Гумилев считал предшественником акмеистов. *Иванов Георгий Владимирович* (1894—1958) — поэт, один из активных участников гумилевского «Цеха поэтов», близкий знакомый Гумилева.

Деревья *Костер.*

Моисей — ветхозаветный пророк, законодатель Израиля. *Сикомора* — здесь, очевидно, имеется в виду водная планера — дерево из семейства вязовых, растущее в Северной Африке. Сикоморой называют также дерево из рода фикус семейства тутовых, растущее в Восточной Африке.

Осень *Костер*.

Природа *Костер*.

Норвежские горы *Костер*.

Псалом — песнопение входящее в Псалтирь, здесь — в значении «хвала Богу». *Пер Гюнт, Брандт* — герои одноименных драм Г. Ибсена.

Естество При жизни Гумилева не публиковалось — *ПС 1923*.

«...Покров, ее скрывавший, снят» — данный образ восходит к ст-нию Ф. И. Тютчева «День и ночь». *Фавны* — лесные божества в античном пантеоне, наяды — богини вод. *Сфинкс* — мистическое существо, соединяющее фрагменты человека, льва и орла, один из величайших символов герметической философии, означающий тайну Природы. *«В кругу драконовых владык»* — возможно, речь идет о книге Гермеса Трисмегиста «Помандрес, Видения Гермеса», см. коммент. к «Поэме Начала».

«Душа и тело» *ОС*.

Ст-ние откомментировано Р. Эшельманом (Eshelman R. «Dusa i telo» as a paradigm of Gumilev's mystical poetry // Nicolay Gumilev. 1886—1986. Berkley. 1987). *«...Кто же, вопрошатель, ты?»* — в герметической философии вводится понятие Герметического Антропоса, «целого» человека, лишь третья часть Божественной природы которого с рождением обретается во сне физического существования. *Древо Игдрасиль* — священное мировое древо в кельто-скандинавской мифологии.

Поэма Начала *СС1*.

При жизни Гумилева публиковалась только «Песнь первая» — откомментирована Вяч. Вс. Ивановым (*Иванов Вяч. Вс*. Звездная вспышка. Поэтический мир Гумилева // Гумилев Н. С. Стихи: Письма о русской поэзии. М., 1988. С. 29—32). Укажем еще на один, неучтенный Вяч. Вс. Ивановым источник гумилевской космогонии — книгу Тота Гермеса Трисмегиста «Видение (Помандрес)», один из наиболее чтимых источников герметических учений. См. об этом: *Холл. М*. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 114—122. *«Красный бык показал рога»* — бык — один из символов солнца (во время весеннего равноденствия) в символике герметической философии. *«Золоточешуйный дракон»* — в «Видении Гермеса» под Великим Драконом Помандресом, беседующим с Гермесом о Мировой Мистерии, подразумевался образ, персонифицирующий Универсальную Жизнь. *Лемурия* — легендарная страна, предшествовавшая земным цивилизациям, теософское символическое понятие «области мудрости». *«Запрещенное слово: «ОМ!»* — священный индуистский звук, воспринятый герметическими учениями и означающий здесь Славу божества. *Песнь вторая* (существует в нескольких вариантах; приводится наиболее полный) представляет изложение мистической космогонии, содержащейся в рассказе Помандреса.

Баллада *РЦ 1918*.

В ст-нии, возможно, нашли отражение мотивы германо-скандинавского эпоса «Старшей» и «Младшей Эдды» и «Песни о Нибелунгах» (эпизоды с передачей кольца и волшебных коней), связанные с историей Сигурда. *Люцифер* — одно из имен сатаны (светоносный), под которым он выступает в некоторых еретических религиозно-философских системах в роли царя познания, «мудрого» начала мироздания. В пантеоне ранней германо-скандинавской мифологии этому началу отчасти соответствовал бог Локи. *«...Увидел там деву с печальным лицом»* — возможно, мотив связан с освобождением Сигурдом валькирии Сигрдривы, погруженной в сон за ослушание богом Одином; Сигрдрива спала на вершине Хиндарфьялль, окруженная горящими щитами. Здесь присутствуют и автобиографические темы: «тема луны» связывает женский образ «Баллады» с А. А. Ахматовой, см.: *Тименчик Р. Д*. Гумилев // Родник. 1987. № 10. Ст-ние откомментировано С. Л. Слободнюком / *Слободнюк С. Л*. Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992. С. 51—52).

Крест *Понедельники газ. «Слово», 26 июня 1906 (№ 13)*, вариант — РЦ 1918.

Окончательный вариант ст-ния откомментирован С. Л. Слободнюком, см.: *Слободнюк С. Л*. Русская литература и традиции древнего гностицизма... С. 78. Укажем, что, по мнению С. Л. Слободнюка, в основе сюжетной особенности баллады — переосмысление эпизода предательства Иуды.

«Мой старый друг, мой верный Дьявол...» *РЦ 1908*; окончательный вариант — РЦ 1918.

Окончательный вариант ст-ния откомментирован С. Л. Слободнюком, см.: *Слободнюк С. Л*. Н. С. Гумилев... С. 27—28. Отметим реминисцентную связь ст-ния со ст-нием Ф. Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1903).

«Влюбленная в дьявола» *РЦ 1908.*

«Как труп, бессилен небосклон...» *СС1*. При жизни поэта не публиковалось.

«Сегодня у нашего берега бросил...» *СС1*. При жизни Гумилева не публиковалось.

Черный Дик *ТП*.

Источник эпиграфа не установлен.

«Приближается к Каиру судно...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918.

Знамена Пророка — зеленое знамя, магометанская святыня. *Феска* — головной убор в национальных костюмах народов Ближнего Востока (Турции и др.). *«Аисты — воздушные маги»* — возможно, источник этого стиха — рассказ В. Гауфа «Калиф-аист».

«Я долго шел по коридорам...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918. В ст-нии присутствуют мотивы инициации в герметические таинства.

«Я встретил голову гиены...» — воплощением одной из хтонических богинь Древнего мира — Гекаты — было существо со звериными (собачьими)

головами. Химерический облик могли принимать и ларвы — астральные явления, возникающие из человеческих помыслов и воспринимаемые ясновидящими, в том числе — при помощи магических зеркал.

«Юный маг в пурпуровом хитоне...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918.

Ст-ние откомментировано В. С. Баевским (*Баевский В. С.* «У каждого метра есть своя душа»: Метрика Н. С. Гумилева // Н. Гумилев и русский Парнас, с. 69—70.

«Над тростником медлительного Нила...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918.

Ст-ние откомментировано В. С. Баевским: Указ. соч., с. 70. *«Преступной, но пленительной царицы...»* — имеется в виду египетская царица Клеопатра (69—30 до н. э.), последняя из династии Птолемеев, любовница Юлия Цезаря и Марка Антония, прославившаяся умом, жестокостью и эротическими похождениями. Ср. ст-ние В. Я. Брюсова «Клеопатра».

«Что ты видишь во взоре моем...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918.

Ст-ние откомментировано В. С. Баевским: Указ. соч., с. 70. В ст-нии нашли мотивы исторического эпизода гражданской войны между Марком Антонием и Августом — битвы при мысе Акций (31 до н. э.). Антоний бросил флот, заметив, что корабли Клеопатры удаляются от места сражения. Ср. ст-ние В. Я. Брюсова «Антоний».

«Неслышный, мелкий падал дождь...» *СС1*. При жизни поэта не публиковалось.

Хитон — широкая, ниспадающая складками одежда, популярная в Древнем мире.

«Потомки Каина» *Ж 1910*.

Каин — сын Адама и Евы, братоубийца (Быт. 4, 1—24). В еретических религиозно-философских концепциях Каин подчас выступал в роли сына Мудрости-Змея и Евы, убивавший потомка Невежества-Материи (Авеля). Помимо того, Каин считался первым путешественником. Библия сообщает о многочисленном потомстве Каина: Енох, Ирад, Мехиаель, Мафусаил, Ламех. У каинитов «колена Каиновы» трактовались как поколения людей, «обремененных мудростью», «избранных». *«Принявший имя утренней звезды»* — т. е. Денницы, которая есть символ и одно из имен Люцифера. *«...будете, как боги»* — реминисценция из книги Бытия (Быт. 3, 1—6), в данном контексте приобретающая еретический (учение офитов) смысл. *Единорог* — мифическое животное, в символике мистерий означающий просветленную духовную природу посвященного.

«Портрет мужчины» *Ж 1910*.

Ст-ние откомментировано С. Л. Слободнюком (*Слободнюк С. Л*. Н. С. Гумилев... С. 168—169).

«Сказка» *Колч*.

Тэффи (Надежда Александровна Лохвицкая-Бучинская, 1872—1952) — автор юмористических рассказов и книги стихов «Семь огней», мотивы кото-

рой воспроизводятся в ст-нии Гумилева. *«В небесах жил не Бог, а Брама»* — Брама (в брахманизме и индуизме) — один из трех высших богов, бог-творец. В контексте ст-ния тождествен гностическому Демиургу, «глупому» творцу материи. Дальнейшая история — пародирование гностической космогонии.

«Леонард» *Колч.*

Ст-ние откомментировано С. Л. Слободнюком (*Слободнюк С. Л*. Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма... С. 84—86).

«Ворота рая» *Ж 1910.*

«И ключи у пояса его» — согласно новозаветному преданию, Христос обещал апостолу Петру ключи от рая (Мф. 16, 18—19). *«На горе Фаворе... прозвенит обетованный час...»* — на горе Фаворе произошло преображение Господне — Иисус предстал Петру, Иоанну и Иакову в белых, блистающих одеждах, беседующим с Моисеем и Илией. Ученикам, созерцавшим царственное величие Господа, небесный глас вещал о Нем, см.: Лк. 9, 28—36.

«Старина» *Ж 1910;* окончательный вариант —Ж 1918.

Описание усадьбы Львовых в Тверской губернии — Слепнево. *Пейзане* — крестьяне; речь идет о пасторальных картинах, популярных в XVIII веке. *Дед* — Львов Иван Львович (1806—1862), лейтенант флота, участник турецкой компании, коллежский асессор. *Тетки* — Варвара Ивановна Лампе (1839—1921), Агата Ивановна Покровская (1840—1897). *Контрданс* — популярный в первой половине XIX в. бальный танец.

«Христос» *Ж 1910*

«...Рыбарь, здравствуй! Вас зову я навсегда...» — реминисценция Нового Завета (Мф. 4, 18—19). *«Солнце близится к притину, Слышно веянье конца...»* — согласно Евангелию от Луки, в миг смерти Иисуса на кресте «сделалась тьма по всей земле» (Лк. 23, 44—45).

«Заводи» *Ж 1910.*

Анненская Наталья Викторовна (урожд. фон Штейн, 1885—1975) — жена В. И. Анненского-Кривича, царскосельского литератора, сына И. Ф. Анненского, знакомого Гумилева.

«Баллада» *ЧН.*

Ст-ние написано Гумилевым ко дню его венчания с А. А. Горенко (Ахматовой). *Андромеда, Персей* — персонажи греческого героического мифа: дочь эфиопского царя Андромеда была принесена в жертву морскому чудовищу в наказание за гордыню своей матери — царицы Кассиопеи; Персей вступил в бой с чудовищем, убил его, освободил Андромеду и взял ее в жены. *Камедь* — древесная смола. *«Пройдет Христос-младенец по водам»* — С. Л. Слободнюк полагает, что генетически этот образ восходит к упоминанию среди перечня документов, использованных Колумбом, карты вновь открытых экспедицией стран, на которой было изображение человека, переносящего через море младенца Христа (*Слободнюк С. Л*. Русская литература и традиции древнего гностицизма... С. 132).

Золотой рыцарь *ТП.*

Тамплиеры — рыцари «Ордена бедных рыцарей Христа и Храма Соломонова» — один из величайших католических орденов, основанного в Иерусалимском королевстве в 1119 г. и разгромленного по приказу Филиппа Красивого и при попустительстве папы Климента V в 1312 г. *«...нашему небесному Синьору...»* — Иисус Христос был небесным шефом ордена, члены которого воспринимали себя как «воины Христа». *Архистратиг Михаил* — один из семи архангелов, предводитель небесного воинства в борьбе с силами зла. *Альдебаран* — звезда первой величины в созвездии Тельца, один из мистических символов. *Герольд* — церемониймейстер при дворе средневекового вельможи. *Король Ричард* — имеется в виду Ричард I Львиное Сердце (1157—1199) — английский король династии Плантагенетов, активный участник 3-го крестового похода 1189—1192 гг.

«Отрывок» *ЧН*.

«Христос сказал: убогие блаженны...» — здесь и далее переложение начала Нагорной проповеди (Мф. 5, 3). *Беатриче* — героиня «Божественной комедии» Данте.

«Блудный сын» *ЧН*. В поэме перелагается одна из евангельских притч, см.: Лк. 15, 11—32.

«И Петр не унизится пред Иоанном, И лев перед агнцем, как в сне Даниила» — смысл данных стихов: надменность и кротость неразличны в библейских добродетелях; Иисус приближал к себе как любимых учеников и Петра, и Иоанна, а во сне пророка Даниила (Дан. 7, 2—20), агнец столь же велик и силен, как и волшебный лев. *Тибр* — река в Риме. *Сидон и Тир* — города, упоминаемые в Ветхом Завете. *Венера* — богиня любви и красоты, соответствовавшая в римском пантеоне греческой Афродите.

«Да, мир хорош, как старец у порога...» При жизни Гумилева не публиковалось — ПС 1923.

Возможно, в ст-нии присутствуют реминисценции из библейской истории женитьбы Исаака (Быт 24 2—67).

«Вечное» *ЧН*.

«Дорогу к солнцу от червя» — здесь — реминисценция из статьи Вяч. И. Иванова «Заветы символизма» (1910), в которой «крушение» символизма определено как превращение «солнцеподобного человека» в «червя»; по смыслу гумилевского стиха, путь к мыслимому им идеалу означает восстановление метафизических ценностей символизма. В работу Иванова данная образность пришла, очевидно, из романа Ф. Ницше «Так говорил Заратустра».

«Пятистопные ямбы» *Автограф журнальной ред. (см. БП);* окончательный вариант — Колч.

Ст-ние в ред.: Аполлон. 1913. № 3 откомментировано В. И. Новиковым (*Новиков В. И*. Масонство и русская культура. М., 1993. С. 53—54). *Южный Крест* — созвездие Южного полушария крестообразной формы, ориентир, указывающий одной из своих вершин на Южный Полюс. *Вечный Жид* — герой апокрифов и средневековых легенд, осужденный на вечные скитания иудей, отказавший Христу в отдыхе во время Крестного пути. В традиции романтического искусства Европы — Агасфер, вечный странник.

Дамаянти, Наль — герои индийского эпоса «Наль и Дамаянти»; в гумилевском пересказе данного эпизода — неточность: в кости Наль проиграл свое царство. *«Во мне кричит ветшающий Адам»* — восходит к масонской символике преображения человека: совлечению «ветхого Адама». *Хирам Абиф,* — Сын Вдовы, строитель Соломонова Храма, величайшей святыни масонства. Согласно Библии, столпы (колонны) Храма были украшены лилиями, которые в масонской символике означали витки «духовной энергии». История постройки Храма и убийства Хирама (согласно преданию, в гроб его была положена лилия или акация) была переосмыслена в символическом духе, как образ деятельности «вольных каменщиков», что отражено Гумилевым в следующих строфах.

«Средневековье» *Колч.*

Ст-ние откомментировано В. И. Новиковым (Указ. соч., с. 54).

«Счастие» *Колч.*

«Принцесса на горошине» — сказка-притча Г.-Х. Андерсена; в контексте ст-ния данная реминисцентная перекличка служит обозначением духовного неблагополучия лирического героя. *«...Заклинающий проказу, Сказавший деве — «талифа!»...* — т. е. Христос; упоминается эпизод евангелия, рассказывающий о воскрешении дочери Иаира (Мк 5, 41). *«Ему дороже нищий Лазарь...»* — имеется в виду евангельская притча о бедном Лазаре (Лк 16, 19—31).

«Восьмистишие» *Колч.*

«Война» *Колч.*

Чичагов М. М. — сослуживец Н. С. Гумилева.

«Смерть» *Колч.*

«Городок» *Костер.*

Очевидно, имеется в виду Тверь.

«Память» *ОС.*

«Я угрюмый и упрямый зодчий...» — о масонской природе данной символики см. коммент. к ст-нию «Пятистопные ямбы». *«Стены Нового Иерусалима»* — реминисцентная пенрекличка с «Откровением» Иоанна: «И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святый Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию» (Откр 21, 10—11). Явлением Нового Иерусалима увенчивается Страшный суд; согласно «Откровению», это явление происходит тогда, когда «прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21, 1). В контексте ст-ния данный стих может трактоваться как знак гумилевского обращения к проблеме русского мессианизма (ср. со ст-нием «Франции»). *«...Все пойму, / Видя льва, стремящегося следом, И орла, летящего к нему...»* — дантианский подтекст этих стихов откомментирован Ю. В. Зобниным в ст.: «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева // Русская литература. 1993. № 4. С. 186. Речь идет о встрече Данте с Беатриче (Чистилище. Песнь XXXI).

«За покинутым, бедным жилищем...» *РЦ 1908;* окончательный вариант — РЦ 1918.

«Старый ворон...» — по средневековой легенде, в ворона обратился после смерти король Артур.

«Жираф» В РЦ 1908 это ст-ние являлось одной из частей поэмы «Озеро Чад»; печ. по *РЦ 1918*.

«Волшебная скрипка» *Ж 1910;* окончательный вариант — Ж 1918.

«Северный Раджа» *Ж 1910*.

Кривич (Анненский) Валентин Иннокентьевич (1880—1936) — поэт, сын И. Ф. Анненского. *Мирра и алоэ* — экзотические растения из которых приготовляются благовония, используемые в культовых действах. *Галлия* — Франция.

«В библиотеке» *Ж 1910*

Кузмин Михаил Алексеевич (1872—1936) — поэт, прозаик, музыкант. *Рец Жиль де* (1404—1440) — маршал Франции, участник Столетней войны, казненный за сатанизм и многочисленные ритуальные убийства; вошел в историю как «Синяя борода».

«У меня не живут цветы...» *Ж 1910*

«Только книги в восемь рядов...» — ср.: «А вы, разрозненные томы Из библиутеки чертей...» (*Пушкин А. С*. Евгений Онегин, гл. 4, XXX); на эту реминисценцию любезно указано М. Д. Эльзоном.

Жизнь стиха *ПРП*.

Статья откомментирована Г. М. Фридлендером (*Фридлендер Г. М*. Н. С. Гумилев — критик и теоретик поэзии // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 30—33). Основная идея статьи — отчуждение произведения искусства от воли его создателя и требование формального совершенства. *«Дубинушка»* — народная песня на стихи Л. Н. Трефолева, ставшая в начале XX века, после исполнения ее Ф. И. Шаляпиным, революционным гимном. *«Чувства добрые он лирой пробуждал»* — реминисценция на ст—ние А. С. Пушкина «Памятник». *Иоанн Дамаскин* (VII—VIII) — богослов и автор церковных песнопений. *Коппе Франсуа Эдуард* (1842—1908), *Сюлли Прюдом Рене Франсуа Арман* (1839—1907) — францускe поэты. *«Подите прочь, какое дело...»* — из ст-ния А. С. Пушкина «Поэт и чернь». *Эредиа Хозе Мария де* (1842—1905) — французский поэт. *Майков Аполлон Николаевич* (1821—1897) — руский поэт, теоретиик «чистого искусства» в полемиках 60—70-х годов XIX в. *«Иродиада»* — драматическая поэма С. Малларме. *«... Помня слова Оскара Уайльда...»* — из эссе О. Уайльда «Истина лжи». *«...Об этом говорит и Тургенев...»* — имеется в виду статья И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Тютчева». *Асселино Шарль* (1820—1874) — французский литературный критик. *«Ночные пляски»* — пьеса Ф. Сологуба.

Последний придворный поэт *ТП*.

«Взоры старого поэта сверкали, как у парящего орла, и, как орлиный крик, звучал его голос...» — реминисценция из ст-ния А. С. Пушкина «Поэт», раскрывающая источник сюжета новеллы, ср.:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,

В заботах суетного света
Он малодушно погружен…
. . . .
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы…

«Современность» *ЧН.*

Агамемнон — персонаж «Илиады», вождь ахейских племен под Троей. *Маркер* — профессиональный игрок в биллиард, ведущий счет. *Дафнис и Хлоя* — герои романа Лонга (I—III вв. н. э.) «Дафнис и Хлоя», идиллии, популярной в эстетических кругах начала XX века, влюбленные аркадские пастухи.

«Вечер» *Колч.*

«Об Адонисе с лунной красотой…» *Колч.;* входило в цикл «Канцоны».

Адонис — герой греческой мифологии, любовник Афродиты. *Гиацинт* — герой греческой мифологии, спутник Аполлона. *Нарцисс* — герой греческой мифологии, никого не любивший прекрасный юноша, влюбившийся в свое отражение и погибший. *Даная* — героиня греческой мифологии, любовница Зевса, являвшегося к ней в виде золотого дождя, мать Персея. *Навзикая* — дочь феакийского царя Алкиноя, встретившая на берегу потерпевшего крушение Одиссея. Речь в стихе идет о Песне VI «Одиссеи».

Наследие символизма и акмеизм *ПРП.*

Статья откомментирована Г. М. Фридлендером (Указ. соч., с. 33—36) и Ю. В. Зобниным (*Зобнин Ю. В.* «Кантианские» мотивы в творчестве Н. С. Гумилева (к вопросу о генезисе акмеистической эстетики) // Философские проблемы искусствоведения, теории и истории культуры. СПб., 1994. С. 50—58).

«Творчество» *Костер.*

«Канцона третья» *Костер.*

Ст-ние откомментировано Р. Д. Тименчиком (*Тименчик Р. Д.* «Над седою, вспененной Двиной…» Н. Гумилев в Латвии // Даугава. 1986. № 8. С. 115—123.). *Друиды* — древние кельтские жрецы, поклонники одного из архаических мистериальных культов. В историософии Гумилева — владыки-поэты, которые сменят «воинов», «купцов» и «париев».

«Андрей Рублев» *Костер.*

Андрей Рублев (ок. 1360—70—ок. 1430) — гениальный русский иконописец. *Сирин* — сказочное существо, вещая птица с человеческой головой, персонаж славянской мифологии. *«…Некий райский цвет, Из-за какого матерь Ева Благой нарушила завет»* — т. е. плод с древа Познания добра и зла, сорванный Евой по наущению дьявола (Быт 3, 1—15).

«Мой час» При жизни Гумилева не публиковалось — *ПС 1923.*

«Кошмаром гривистым вспрыгнуть...» — имеется в виду предание о демоне мара, который душит спящих (отсюда этимология слова «кошмар»). *«Иль в спальню девушки войти...»* — возможно, имеется в виду известный эпизод из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

Читатель *ПРП.*

Статья откомментирована Г. М. Фридлендером (Указ. соч., с. 37—38) и Л. И. Василевской (*Василевская Л. И*. О приемах коммуникативной организации в ранней лирике Н. Гумилева // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. 1993, т. 52. № 1. С. 49—60). *«...Построение небесного Иерусалима»* — провиденциальный итог исторической деятельности человечества, о котором пророчествует Иоанн (Откр 21, 2—21). *Нирвана* — в буддийской философии — освобождение души, высшее состояние сознания. *«...Трав неясный запах»* — из ст-ния А. А. Фета «Как беден наш язык! — Хочу и не могу...». *«...Была звездная книга ясна»* — реминисценция из ст-ния Е. А. Баратынского «На смерть Гете». *«Под пером Флобера, Бодлера, Рембо»* — *Флобер Гюстав* (1821—1880) — великий французский прозаик, ярчайший стилист, *Бодлер Шарль* (1821—1867) — французский поэт, основатель символизма, автор «Маленьких поэм в прозе», *Рембо Артюр* (1854—1891) — французский поэт-символист, автор повести «Сезон в Аду». *Водсворт Уильям* (1770—1850) — английский поэт-романтик. *Фор Поль* (1872—1960) — французский поэт. *Кольридж Самюэль Тейлор* (1172—1834) — английский поэт-романтик, цитируются его «Застольные беседы». *Банвиль Теодор де* (1823—1891) — французский поэт, драматург, теоретик искусства. *«...Это напоминает любоовь ангелов к каиниткам»* — т. е. неестественную страсть «высших» созданий к «низшим». О любви ангелов к земным женщинам повествуют некоторые апокрифические источники («Книга Еноха» и др.); в Библии об этом упоминается в Книге Бытия (6,2), где речь идет о дочерях Каина. *Беллами Эдвард* (1850—1898) — американский беллетрист. *«Джоконда»* — драма Габриэле Д'Аннунцио.

«Слово» *ОС.*

Ст-ние откомментировано Р. Э. Эшельманом (*Эшельман Р*. Гумилевское «Слово» и мистицизм // Русская мысль (Париж) 29 авг. 1986. С. 9). *«Солнце останавливали словом»* — речь идет об эпизоде из «Книги Иисуса Навина» — Иисус Навин остановил солнце над Гаваоном во время битвы израильтян с войском царей Аморрейских (Навин 10, 12—13). *«Словом разрушали города»* — возможно, речь идет о Содоме и Гоморре (Быт 19, 15—25). *«Патриарх седой...»* — Пифагор (2-я пол. VI в. — нач. V в. до н. э.), великий греческий философ, создатель герметической философии числ, один из крупнейших мистагогов древности. Согласно преданию, брал со своих учеников обет молчания. *«И в Евангельи от Иоанна...»* — «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн 1, 1). На первой странице евангелье от Иоанна открывалось масонами во время исполнения обрядов (Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 86).

«Шестое чувство» *ОС.*

«Колокол» *ЖТЛХО 1908/1909. № 5.*

«Это, верно, бог влюбленный...» — имеется в виду греческий бог Пан, изобретатель свирели, влюбленный в нимфу Сирингу.

«Император Каракалла» *РЦ 1908;* в окончательном варианте три части поэмы стали самостоятельными стихотворениями: см. РЦ 1918 (БП).

Каракалла — римский император с 211 по 217 гг.; настоящее имя — Бассиан. Помимо активных и жестоких государственных мер, Каракалла прославился и тонким знанием магии. Убит в результате переворота. *Цезарь Гай Юлий* (100—44 до н. э.) — полководец, трибун, впоследствии пожизненный диктатор Рима. *Юлиан Август* (63 до н. э. — 14 н. э.) — правитель римского государства. *Помпей Гней* (106—48 до н. э.) — римский полководец и политический деятель, участник гражданской войны. *«Бросить пламя в храм Иерусалима, Укротить бунтующих парфян»* — за время своего правления Каракалла совершал грабительские походы на Иерусалим и опустошил Антиохию за отказ царя Парфия выдать за него дочь. *Феб* — одно из имен Аполлона (блистающий), употребимое в случае отождествления Аполлона с солнцем. *Павсаний* — греческий путешественник и писатель II в., создатель 10-томного «Описания Эллады». *«Чтобы встретить крокодила»* — в египетских мистериях крокодил считался священным животным, эмблемой Верховного божества.

«Основатели» *Ж 1910.*

Ромул и Рем — братья-близнецы, сыновья Реи Сильвии, вскормленные легендарной капитолийской волчицей (см. ст-ние «Рим»). Основатели Рима. По преданию, во время строительства стен города братья поссорились, и Рем, издеваясь над братом, заявившим о неприступности Рима, перепрыгнул через основу стены. Ромул убил брата. В VIII в. до н. э. Ромул стал первым римским царем.

«Манлий» *Автограф в письме к Брюсову от 22 янв. 1908 (БП);* окончательный вариант — РЦ 1918.

Марк Манлий Капитолийский — римский полководец, консул, выступивший в защиту плебса и казненный по ложному обвинению в измене. Манлия сбросили с Тарпейской скалы. *Авгуры* — жрецы, прорицатели, толковавшие волю богов по полету птиц.

«Варвары» *Ж 1910.*

Ст-ние откомментировано Р. Д. Тименчиком (*Тименчик Р. Д.* Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3. С. 123—136). *Варвары* — общее название европейских племен, говоривших на чуждых римлянам языках (германцы и др.). *Скальды* — норвежские и исландские поэты IX—XIII вв.

«Сон Адама» *Ж 1910.*

Поэма откомментирована С. Л. Слободнюком (*Слободнюк С. Л.* Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма... С. 93.). *«Заснул, неразумный, у Древа Познанья...»* — вольная интерпретация Гумилевым Книги Бытия (см. коммент. к ст-нию «Потомки Каина»). *«Он видит пылающий ангельский меч...»* — «И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт 3, 23—24). *Каин, Авель* — см. коммент. к ст-нию «Потомки Каина». *«Он тонет душою в распутстве*

и неге, Он ищет спасенья в надежном ковчеге...» — речь идет о сказании о всемирном Потопе (см. Быт 6 и 7). *Сильфиды* — в мистических учениях — духи воздуха, вдохновители пророков и поэтов. *«Рожденный из праха, да буду я прахом!»* — исполнение провиденциальной воли Господа, сказавшего в момент изгнания из рая: «Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедовал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от не во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возврааатишься» (Быт 3, 17—19). *Тигр, Ефрат* — две из четырех рек, омывающих Едем (Быт 2, 10—14).

«Итальянские стихи»

Попытка реконструкции цикла стихотворений, аннонсированного в № 1 журнала «Гиперборей» за 1912 г. Под данным заглавием в № 7 «Русской мысли» за 1912 г. были объединены ст-ния «Рим», «Пиза» и «Генуя». 20 мая 1912 г. (дата условна) Гумилев писал Брюсову: «Я проехал почти всю Италию, написал с десяток стихотворений» (см.: Неизданное и несобранное, с. 110). Анализ «итальянского цикла» Гумилева см.: *Nivat G.* L'Italie de Blok et celle de Humilev // Revue des йtudes slaves. 1982, t. LIV, fasc. 4; *Винокурова И.* Жестокая, милая жизнь // Новый мир. 1990. № 5. С. 253—257.

«Генуя» *Колч.*

Палаццо (дворец, итал.) *дожей* — резиденция выборных высших должностных лиц (вождей) в Генуэзской республике XIV—XVIII вв., впоследствии — музей. *Арматор* — владелец судов, занимающихся каперством, т. е. захватом (с ведома правительства) судов неприятельской стороны.

«Рим» *Колч.*

«Волчица с пастью кровавой...» — речь идет о памятникен Капитолийской волчице, см. коммент. к ст-нию «Основатели».

«Пиза» *Колч.*

Сиена — общее название города и провинции Центральной Италии. *Каррара* — город в Центральной Италии, известтный добычей высококачественного мрамора. *Тоскана* — область в Италии, в XVI—XIX вв. — великое герцогство. На территории Тосканы, помимо Пизы, находятся Пистойя, Ливорно и Флоренция. *Содома* (Джованни Антонио Бацци, 1477—1549) — итальянский художник. *Уголино делла Герардеска* (ум. 1289) — правитель Пизы. Был свергнут гиббелинами и уморен голодом. О трагедии Уголино и его сыновей.: *Данте.* Ад. Песнь XXXII. *Гиббелины, гвельфы* — сторонники, соответственно, имперской и папской власти в средневековой Европе, ведшие в Италии XII в. ожесточенную гражданскую войну.

«Фра Беато Анджелико» *Колч.*

Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле, прозванный Иль Беатто Анджелико, ок. 1400—1455) — флорентийский живописец, доминиканский монах. В ст-нии идет речь о его росписи флорентийского монастыря Сан Винченца д'Анналена. *Гиппогриф* — крылатый конь, символ Флоренции.

Крылатый лев — символ Венеции. *Буонаротти Микельанджело* (1475—1564) — скульптор, живописец, поэт, один из классиков «Высокого Возрождения». *Челлини Бенвенуто* (1500—1571) — скульптор, ювелир. *Фьезоле* — город в Тоскане, недалеко от которого находился монастырь Сан-Доменико, где жил Беато Анджелико.

«Вилла Боргезе» *ЕЛПН 1913. № 2.*

Вилла Боргезе — дворец аристократического рода в Риме; упоминается Шипионе Кафарелли Боргезе, кардинал, племянник папы Павла V.

«Флоренция» *Автограф журнальной редакции* (Гиперборей. 1913. № 6) *с восстановлением заключительной строфы: см. БП.*

Арно — река во Флоренции. *«Там гибнет “Леда” Леонардо...»* — имеется в виду исчезнувший шедевр Леонардо да Винчи «Леда и лебедь». Согласно преданию, эта картина была сожжена во время т. н. «сожжения сует», т. е. публичных уничтожений «соблазнительных» предметов роскоши, проводимых по приказу Джироламо Савонароллы (1452—1498), настоятеля доминиканского монастыря во Флоренции и одного из духовных вождей борьбы флорентийской синьории (органа городского самоуправления) против тирании Медичи (1494—1498). По более достоверным источникам, «Леда» была уничтожена во Франции в царствование Людовика XIV; приписываемое Савонаролле «сожжение “Леды”» — один из мифов, окружающих имя этого выдающегося религиозного деятеля. Савонаролла был сожжен 23 мая 1498 г., отлученный от церкви папой Александром VI. *Данте Алигьери* (1265—1321) — великий итальянский поэт и политический деятель, в 1300—1302 гг. — приор Флоренции. По ложному обвинению во взяточничестве и интригах против церкви был изгнан из Флоренции. В изгнании написал «Божественную комедию». *«Как пленников Буонаротти...»* — имеются в виду работы Микельанджело «Скованный пленник» и «Умирающий пленник».

«Венеция» *Колч.*

Гиганты на башне и Лев св. Марка — символы Венеции, в ст-нии описывается площадь Пьяцетта.

«Болонья» *Колч.*

Романья — область на северо-западе Италии. *Юстиниан Великий* (527—565) — византийский император, составивший законодательный свод «римского права». В Болонье римское право изучали в «школе свободных искусств», на базе которой и возник один из древнейших европейских университетов (XII в.).

«Тразименское озеро» *ЕЛПН. 1913. № 4.*

«Как будто вновь под ратью Ганнибала...» — на берегу Тразименского озера в 217 г. до н. э. карфагенская армия Ганнибала разгромила армию римлян под командованием Фламиния. В сражении Ганнибалом применялись боевые слоны, которых перед боем одурманивали беленой, чтобы вызвать бешенство.

«На Палатине» *ЕЛПН. 1913. № 5.*

Палатин — один из семи холмов, на которых стоит Рим. *Элизиум* — в античной мифологии — острова блаженных на западном конце земли, оби-

талище бессмертных героев; иногда — часть загробного мира, место покоя, где живут души праведников.

«Неаполь» *Колч.*

Гарпии — мифологические чудовища, насылавшиеся олимпийскими богами на царя Финея и побежденные аргонавтами. *Сальватор Роза* (1615—1673) — итальянский живописец, один из основателей классического направления в неаполитанской живописи, мастер пейзажа. В некоторых его живописных сюжетах (напр., «Игроки в карты») действуют «лаццарони», т. е. нищие, живописные босяки.

«Падуанский собор» *Колч.*

«Ода д'Аннунцио» *Колч.*

Д'Аннунцио Габриэле (1863—1938) — итальянский писатель-модернист. 5 мая 1915 г. произнес речь, призывающую итальянцев выступить против Германии. *Августов век* — т. е. «золотой век» римской поэзии, рубеж эпох, когда творили Гораций, Вергилий, Овидий. *Тассо Торквато* (1544—1595) — автор барочной поэмы «Освобожденный Иерусалим»; перед смертью был увенчан лавровым венком в признание его литературных заслуг. *Александр и Агамемнон* — т. е. Александр Македонский (356—323 до н. э.) — великий античный полководец, царь Македонии, создавший крупнейшую мировую монархию древности. Агамемнон — см. коммент. к ст-нию «Современность».

«Старые усадьбы» *Колч.*

Барон Брамбеус — псевдоним О. И. Сенковского (1800—1858) — писателя, автора беллетристических повестей и рассказов, издателя «Библиотеки для чтения».

«Новорожденному С. Л.» *ПС 1923.*

Посвящено С. Л. Лозинскому (1914—1985) — будущему выдающемуся математику, сыну М. Л. Лозинского. Накануне рождения С. Л. Лозинского, 19 июля 1914 г., Россия вступила в мировую войну.

«Второй год» *Гумилев Н. С. «Отравленная туника» и другие неизданные произведения. Нью-Йорк, 1952.*

Сибилла — прорицательница.

«Рабочий» *Костер.*

«Ледоход» *Костер.*

«Мужик» *Костер.*

В ст-нии использованы элементы биографии Г. Е. Распутина (наст. фамилия — Новых, 1872—1916) — духовника последних Романовых, оказавшего огромное влияние на политику Николая II в 10-е годы XX века и убитого аристократами-заговорщиками. После падения монархии труп Распутина был извлечен из могилы и сожжен. *Стрибог* — бог ветра в древнеславянском языческом пантеоне. *Печенеги* — общее название тюркских и сарматских племен, обитавших в Великой Степи в VIII—IX вв., совершавших набеги на Русь.

«Швеция» *Костер.*

«Пошли суровые мужи...» — имеется в виду призвание варягов на Русь: «И сказали себе: “Поищем себе князя, который бы владел нами и судил по праву”. И пошли за море к варягам, к руси. Те варяги назывались русью, как другие называются шведы, а иные норманны и англы, а иные еще готландцы, — вот так и эти прозывались. Сказали руси чудь, славяне, кривичи и весь: “Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Приходите княжить и владеть нами”. И избрались трое братьев со своими родами, и взяли с собою всю русь, и пришли, и сел старший, Рюрик, в Новгороде, а другой, Синеус, — на Белоозере, а третий, Трувор, — в Изборске. И от тех варягов прозвалась Русская земля» (*Повесть Временных лет* / пер. Д. С. Лихачева // Повести Древней Руси XI—XII века. Л., 1983. С. 131—132). Это событие произошло в 862 г. *«У золотых ворот Царьграда Забыт Олегов медный щит...»* — Гумилевым соотносятся два эпизода русской истории — легендарный поход князя Олега на Царьград (Константинополь) в 907 г., когда князь «повесил свой щит на вратах (Царьграда — *Ю. З.*) в знак победы» (*Повесть Временных лет* / пер. Д. С. Лихачева // Повести Древней Руси XI—XII века. Л., 1983. С. 136) и скандал вокруг т. н. «ноты Милюкова», повлекший за собой отставку министра иностранных дел Временного правительства П. Н. Милюкова и крах забалканской политики России в первой мировой войне. Страсти вокруг «ноты Милюкова» разгорелись 18—30 апреля 1917 г., т. е. в канун отъезда Гумилева из России.

«Стокгольм» *Костер.*

«Ольга» *ОС.*

Княгиня Ольга (?—969) — одна из первых русских «варяжских» правителей, жена Игоря, мать Святослава. Ок. 957 г. приняла христианство. *«“Ольга, Ольга!” — вопили древляне»* — имеется в виду месть Ольги древлянам за убийство мужа — князя Игоря: «...Древляне избрали лучших мужей, управлявших Деревскою землею, и прислали за ней. Когда же древляне пришли, Ольга приказала приготовить баню, говоря им так: “Вымывшись, придите ко мне”. И разожгли баню, и вошли в нее древляне и стали мыться; и заперли за ними баню, и повелела Ольга зажечь ее от двери, и сгорели все» (*Повесть Временных лет* / пер. Д. С. Лихачева // Повести Древней Руси XI—XII века. Л., 1983. С. 143). Это произошло в 945 г. *«И за дальними морями чужими...»* — во время знаменитых походов Святослава на хазар, болгар и печенегов (в 60-х годах X в.) правительницей в Киеве оставалась его мать — Ольга. *«И твое лишь имя, Ольга...»* — обращение к О. Н. Арбениной-Гильдебрандт (1899—1980), актрисе и художнице. *Валгалла* — в скандинавской мифологии — дворец бога Одина, куда попадают для вечных пиров и битв воины, павшие героями на поле брани. Согласно преданию, на пирах в Валгалле им прислуживают девы-воительницы валькирии, посланцы Одина. *«Вижу череп с брагой хмельною...»* — возможно, реминисценция из «Повести Временных лет»: после случайной гибели Святослава от печенежской засады, вождь печенегов, Куря, повелел, чтобы «взяли голову его (Святослава — *Ю. З.*), и сделали чашу из черепа, оковав его, и пили из него» (*Повесть Временных лет* / пер. Д. С. Лихачева// Повести Древней Руси XI—XII века. Л., 1983. С. 152).

«Гончарова и Ларионов» *ПС 1923.*

Н. С. Гончарова (1881—1962) и *М. Ф. Ларионов* (1881—1964) — чета русских художников-модернистов, живших в Париже; Гумилев был дружен с ними в «парижский период» 1917—1918 гг., известны портреты и шаржи на Гумилева, выполненные этими художниками. *Пантум* — форма цепной строфы в восточной поэзии.

«Франция» *ПС 1923*.

Ст-ние посвящено заключению сепаратного мира между Россией и Германией 3 марта 1918 г., что явилось фактическим предательством Россией союзников по «Антанте». Ст-ние откомментировано Ю. В. Зобниным (*Зобнин Ю. В*. Путь России и путь Европы (о стихотворении Н. Гумилева «Франция») // Проблемы развития русской литературы XI—XX веков. Тезисы научной конференции. Л., 1990. С. 36—37).

«Почетный легион» — один из высших орденов Франции.

«Звездный ужас» *ОС*.

Как указывали В. Н. Орлов и М. Д. Эльзон, источником данной поэмы является «Книга пророка Исайи», ср.: «Вот, Господь опустошает землю и делает ее бесплодною; изменяет вид ее и рассевает живущих на ней» (Ис 24, 1). «И земля осквернена под живущими на ней, ибо они преступили законы, изменили устав, нарушили вечный завет. За то проклятие поедает землю, и несут наказание живущие на ней; за то сожжены обитатели земли, и немного осталось людей» (Ис 24, 6). «И сказал я: беда мне, беда мне! увы мне! злодеи злодействуют, и злодействуют злодеи злодейски. Ужас и яма и петля для тебя, житель земли! Тогда побежавший от крика ужаса упадет в яму; и кто выйдет из ямы, попадет в петлю; ибо окна с небесной высоты растворятся и основания земли потрясутся. Земля сокрушается, земля распадается, земля сильно потрясена; шатается земля, как пьяный и качается, как колыбель, и беззаконие ее тяготеет на ней, она упадет, и уже не встанет» (Ис 24, 16—20).

«После стольких лет...» При жизни Гумилева не публиковалось — *Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Тбилиси, 1988*.

II. ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ

А. А. Гумилева

Николай Степанович Гумилев

Гумилева Анна Андреевна (урожденная Фрейганг, 1887—1956?) — жена Д. С. Гумилева, брата поэта. Текст воспоминаний впервые опубликован в «Новом журнале» (Нью-Йорк, 1956. № 46. С. 107—126). Печатается по: Жизнь Николая Гумилева... С. 61—77.

[1] Эпиграф — из «Посвящения» к «Фаусту» Гете.

[2] Свадьба Д. С. Гумилева и А. А. Фрейганг состоялась 5 июля 1909 г. В последний раз Анна и Дмитрий виделись с Гумилевым в июле 1921 г.

[3] «Общество ревнителей художественного слова» или «Академия стиха» — литературное общество, созданное во время организации редакции

журнала «Аполлон» (первый номер журнала вышел осенью 1909 г.). Активное участие в организации и работе «Академии стиха» принимали, помимо Гумилева, Вяч. И. Иванов, И. Ф. Анненский, С. К. Маковский.

[4] Несколько уточнений к сообщаемым мемуаристкой сведениям. Отец поэта, Стефан Яковлевич Гумилев (1836—1910), был сыном дьячка (псаломщика) Христорождественской церкви с. Желудево Рязанской губернии Якова Федотовича Панова (1790—1858), который при женитьбе на Матрене Григорьевне Гумилевой (1800—1865), дочери священника Г. П. Гумилева, принял фамилию жены. С. Я. Гумилев окончил не гимназию, а духовную семинарию в Рязани, затем — вопреки желанию родителей и старшего брата — уехал учиться на медика. Первым браком был женат на Анне Михайловне Некрасовой (1841—1872), от которой имел дочь Александру (А. С. Сверчкова), а вторым — на Анне Ивановне Львовой (1854—1942), от которой имел дочь Зинаиду (умерла в младенчестве), сыновей Дмитрия и Николая. В год второго брака С. Я. Гумилеву было 40 лет. Венчание происходило 6 октября 1876 г. в Троицкой церкви в с. Градницы Бежецкого уезда Тверской губернии (недалеко от родовой усадьбы Львовых Слепнево). В кругосветное путешествие С. Я. Гумилев ходил только один раз — в качестве судового врача на фрегате «Пересвет» с 6 мая 1865 г. по 17 октября 1866 г. Дмитрий Степанович Гумилев родился 13 октября 1884 г., окончил Павловское военное училище, в 1911 г. вышел в отставку в чине подпоручика, служил земским начальником; участвовал в мировой войне, дослужился до поручика, был награжден четырьмя боевыми орденами, контужен, вследствии чего в 1918 г. признан инвалидом. Скончался в нищете в 1922 г. (точная дата смерти не установлена), в г. Режице (ныне — г. Резекне). Указываемая ниже мемуаристкой дата рождения Н. С. Гумилева приводится по старому стилю. Ныне день рождения Гумилева празднуют 15 апреля.

[5] Достоверно известно только об одной дуэли Гумилева с М. А. Волошиным близ Черной речки под Петербургом 22 ноября 1909 г. Поводом для дуэли послужили их отношения с Е. И. Дмитриевой — знаменитой Черубиной де Габриак, мистифицировавшей редакцию «Аполлона» в 1909 г.

[6] Из ст-ния Гумилева «Поединок».

[7] Стихотворение было опубликовано в газете «Тифлисский листок» 8 сентября 1902 г. за подписью «К. (так!) Гумилев».

[8] В 1906 г.; о занятиях Гумилева в Сорбонне фактически ничего неизвестно.

[9] Имеется в виду «Сириус» — журнал, который Гумилев издавал в 1907 г. вместе с художниками М. В. Фармаковским и А. Божеряновым; всего вышло 3 номера. Гумилев печатался под псевдонимами А. Грант, К-о.

[10] Из ст-ния Гумилева «Африканская ночь».

[11] Из ст-ния Гумилева «Абиссиния».

[12] А. Давидсон полагает, что путешествие 1907 г. — мемориальный фантом; см.: *Давидсон А.* Муза Странствий Николая Гумилева. М., 1992. Глава «Легенда».

[13] Гумилев проучился в Петербургском университете (с перерывами) с 1909 по 1914 гг., когда ушел на фронт; первый семестр 1909 г. он проучился на юридическом факультете, а затем перевелся на историко-филологический. Университетский курс Гумилев не закончил: помешала война — 5 мар-

та 1915 г. (когда поэт уже около года был в действующей армии) его отчислили как не внесшего плату за осенний семестр 1914 г.

[14] Сверчков Николай Леонидович (1894—1919) — сын А. С. Сверчковой и Л. В. Сверчкова, т. н. «Коля Маленький». Спутник Гумилева в африканской экспедиции 1913 г., участник войны 1914—1918 гг. Умер в Екатеринодаре от воспаления легких.

[15] Сверчкова Мария Леонидовна (1896—1918) — дочь А. С. Сверчковой и Л. В. Сверчкова, т. н. «Маруся». Страдала прогрессирующей душевной болезнью, от которой скончалась в Бежецке.

[16] С. Я. Гумилев скончался 6 февраля 1910 г., похоронен в Царском Селе на Кузьминском кладбище.

[17] Из ст-ния Гумилева «Абиссиния».

[18] С Колей-маленьким Гумилев совершил поездку в Африку в этнографическую экспедицию от Академии Наук России в 1913 г.; Коля-маленький собрал в этой экспедиции большую энтомологическую коллекцию и работал фотографом.

[19] Подлинный адрес — ул. Малая, д. 63; кроме того, дом был одноэтажный, с мезонином.

[20] Р. Д. Тименчик считает, что упоминания о визитах Блока к Гумилеву в Царское Село — мемориальный фантом; см.: *Тименчик Р. Д.* К вопросу об источниках для жизнеописаний Гумилева и Ахматовой // Ахматовский сборник. Париж, 1989. Вып. 1. С. 253.

[21] Подлинная дата рождения Л. Н. Гумилева — 1 октября 1912 г. (по новому стилю).

[22] Гумилев и Ахматова путешествовали по Италии весной 1912 г., т. е. еще до рождения сына.

[23] Из ст-ния Гумилева «Венеция».

[24] Из ст-ния Гумилева «Рим».

[25] Из ст-ния Гумилева «Дорога».

[26] Несколько уточнений к сообщаемым мемуаристкой сведениям. Род Кузьминых-Караваевых состоял в родстве с Гумилевыми следующим образом. Одна из сестер А. И. Гумилевой — Варвара Ивановна Лампе (в девичестве — Львова, 1836—1921), выдала свою дочь — Констанцию Фридольфовну (1865—?) за Александра Дмитриевича Кузьмина-Караваева (1862—1915), ротмистра лейб-егерского полка, их соседа по имению, владельца усадьбы Борисково. Их дети — Сергей Александрович (1886—?), Мария Александровна (1888—1911) и Ольга Александровна (в замужестве — княжна Оболенская, 1890—1986) — состояли, таким образом, в двоюродном родстве с Гумилевым. Описываемый А. А. Гумилевой «платонический» слепневский роман Гумилева с Машей происходил летом 1911 г. и отразился в стихотворных циклах «караваевских» альбомов. Последний раз Гумилев виделся с М. А. Кузьминой-Караваевой перед ее отъездом в Сан-Ремо на лечение — 24 декабря 1911 г.; она умерла по приезде — 29 декабря 1911 г. Образ умершей возлюбленной, ассоциируемый в творчестве поэта с обликом Маши, проходит через все творчество Гумилева и достигает кульминационной разрешенности в «Заблудившемся трамвае» (откуда и цитируются заключительные стихи) — см.: *Зобнин Ю. В.* «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста // Русская литература. 1993. № 4. С. 176—192.

[27] Имеется в виду Василий Васильевич Радлов (1837—1918) — академик, директор петербургского Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого, один из организаторов знаменитой «гумилевской» этнографической экспедиции 1913 г. Маршрут ее описан А. Давидсоном в указ. работе. Радлов, помимо научной помощи, содействовал в получении Гумилевым 600 рублей на расходы, оружия от Главного артиллерийского управления (5 солдатских винтовок и 1000 патронов), бесплатного проезда от Одессы до Джибути на кораблях Добровольного флота, а также в получении «Открытого листа», позволяющего обращаться за содействием в государственные (дипломатические и коммерческие) инстанции.

[28] Из ст-ния Гумилева «Замбези».

[29] Из ст-ния Гумилева «Выбор».

[30] Из ст-ния Гумилева «Экваториальный лес» и поэмы «Мик».

[31] Из ст-ния Гумилева «Леопард».

[32] Из поэмы Гумилева «Мик».

[33] Т. е. в 1919 г. Гумилевы жили тогда в Петрограде на Ивановской улице в доме № 20/65, в квартире редактора журнала «Аполлон» С. К. Маковского, сына известного художника К. Н. Маковского, с которым путает Сергея Константиновича мемуаристка.

[34] Гумилев пробыл в составе действующей армии (с перерывами) около двух с половиной лет. Летом 1914 г. он прошел обучение в сводном кавалерийском полку в Новгороде, затем прибыл в лейб-гвардии Уланский полк, впервые попал на передовую на границе с Восточной Пруссией. 13 января 1915 г. получил Георгичевский крест 4-й степени, тогда же произведен в унтер-офицеры. 25 декабря 1915 г. получает второй Георгиевский крест — 3-й степени. В марте 1916 г. переведен в 5-й гусарский Александрийский полк, куда прибыл 10 апреля 1916 г. Был произведен в прапорщики. В январе 1917 г. был направлен в тыл для заготовки фуража. В мае 1917 г. получил командировку от Временного правительства в русский экспедиционный корпус и выехал в Париж с намерением ехать на Салоникский фронт.

[35] Из ст-ния Гумилева «Война».

[36] Из ст-ния Гумилева «Война».

[37] С июня 1917 по март 1918 г., служа в штабе русского экспедиционного корпуса в Париже.

[38] В марте 1918 г.

[39] «Дом Литераторов» — культурно-просветительское учреждение, существовавшее в Петрограде в 10-х — 20-х годах; находился в ведении Наркомпроса и являлся, фактически, литературным клубом и органом помощи деятелям искусств.

[40] В августе 1918 г.

[41] Институт Истории Искусств — учебное заведение в Петрограде в 10-х — начале 20-х годов; создателем и директором его был граф В. П. Зубов, предоставивший для института свой особняк на Исаакиевской площади.

[42] Институт Живого Слова — учебное заведение, существовавшее в Петрограде в конце 10-х годов; в институте преподавался курс гуманитарных дисциплин и велись «прикладные» курсы (домоводство, переплетное дело и т. д.).

[43] В конце 1918 г.

[44] Имеется в виду «Вечер петербургских поэтов» 13 мая 1918 г.

[45] Гумилева Елена Николаевна, дочь Гумилева и А. Н. Энгельгардт, родилась 14 апреля 1919 г. Работала в кукольном театре. Умерла вместе с матерью и дедом в блокадном Ленинграде в декабре 1942 г.

[46] Неточная цитата из ст-ния Гумилева «Ты помнишь дворец великанов...»

[47] Из ст-ния Гумилева «Фра Беато Анджелико».

[48] Ст-ние цитируется неточно.

[49] Из ст-ния Гумилева «Рабочий».

[50] Дата гибели Гумилева, расстрелянного ЧК за участие в т. н. «Петроградской боевой организации», точно не установлена. Чаще всего называется 24 августа 1921 г.

А. С. Сверчкова

Записи о семье Гумилевых (отрывок)

Сверчкова Александра Степановна (урожденная Гумилева, 1889—1952) — дочь С. Я. Гумилева от первого брака с А. М. Некрасовой, сводная сестра Гумилева, педагог. «Записи о семье Гумилевых» написаны в конце 40-х гг. Полностью впервые опубликованы в «Жизни Николая Гумилева» (с. 5—20). Отрывок, посвященный братьям Гумилевым, приводится по этому изданию (с. 16—20).

[1] «Иисус отвечал им: Не написано ли в законе вашем: “Я сказал: Вы боги”» (Иоанн 10, 34). Это восходит к псалтири: «Я сказал: “Вы — боги, и сыны Всевышнего — все вы, но вы умрете как человеки, и падете как всякие из князей”» (Пс 81, 6—7).

[2] Имение в Рязанской губернии, купленное С. Я. Гумилевым в 1901 г.

[3] В «Записях» А. С. Сверчкова пишет о себе в третьем лице.

[4] Гумилев познакомился с А. А. Горенко 23 декабря 1904 г. (ст. стиль): см. воспоминания В. С. Срезневской.

[5] Ее мать была в первом замужестве за К. Д. Бальмонтом.

[6] В г. Бежецк после 1917 г. жили А. И. Гумилева и А. С. Сверчкова.

В. С. Срезневская

Дафнис и Хлоя (отрывок)

Срезневская Валерия Сергеевна (урожденная Тюльпанова, 1888—1964) — одноклассница Анны Ахматовой по Царскосельской Мариинской женской гимназии, ее ближайшая подруга, адресат нескольких ахматовских стихотворений. Текст воспоминаний публикуется по «Жизни Николая Гумилева» (с. 24—27).

[1] Горенко Андрей Андреевич (1886—1921) — брат А. А. Ахматовой, один из ближайших друзей Гумилева.

[2] Причиной отъезда Инны Эразмовны Горенко с детьми из Царского Села в Евпаторию был разрыв с мужем (1905 г.). А. А. Горенко позднее жила в Киеве, где окончила в 1907 г. Фундуклеевскую гимназию.

[3] Ханна Вульфовна Горенко (в девичестве — Райцын; 1896—1978) была женой не Андрея, а Виктора Горенко (1896—1976), младшего брата Ахматовой.

[4] Имеется в виду сборник стихов «К синей звезде» (название дано К. В. Мочульским, издан посмертно), посвященных Елене Карловне Дюбуше (в замужестве — Ловель).

[5] Из ст-ния А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»

Е. Б. Чернова

Незабываемые годы

Чернова Елена Борисовна (урожденная Покровская, 1899—1988) — двоюродная племянница Гумилева. Впервые текст воспоминаний опубликован С. И. Сениным в газете «Добрый день» (Ленинград) в декабрьском номере за 1991 г. (№ 15). Текст приводится по данной публикации.

[1] Несколько уточнений к сообщению мемуаристки. Сведения об этой ветви семьи Львовых весьма скудны. Известно, что Агата Ивановна Покровская (Львова, 1840—1897), средняя из трех сестер Львовых, была несчастлива в семейной жизни: ее муж, Владимир Павлович Покровский (?—1896), жандармский офицер, был психологически неуравновешенным человеком и алкоголиком. С женой и сыном обращался дурно, так что Агата Ивановна с сыном была вынуждена уезжать из дома и подолгу жить в Слепнево. Сын ее — Борис Владимирович Покровский (1872—1914), офицер, от отца унаследовал душевную болезнь и умер в больнице. Его единственная дочь первым браком была замужем за Е. В. Гиппиусом (сыном поэта В. В. Гиппиуса), вторым — за В. И. Черновым. Потомства у нее не было, и на ней эта ветвь Львовых прервалась.

[2] С. Н. Гололобова (в замужестве — Покровская, 1870—1942).

[3] Сын Яна Фридольфовича Лампе, Федор Иванович. Сведений о нем нет.

[4] Львов Лев Иванович (1838—1894) — дядя и крестный отец Гумилева. Окончил морской кадетский корпус, служил на Балтийском флоте, дослужившись до контр-адмирала. Друг и сослуживец С. Я. Гумилева, познакомивший его с младшей сестрой и содействовавший браку. После смерти старшего брата — Якова Ивановича (1836—1876) унаследовал Слепнево и владел поместьем вплоть до смерти от ревматизма в 1894 г. После него усадьба перешла его жене Любови Викторовне (урожденная Сахацкая, ?—1907), а после ее смерти — в совладение сестер Львовых.

Б. М. Погорелова

Валерий Брюсов и его окружение (отрывок)

Погорелова Бронислава Матвеевна (урожденная Рунт) — свояченица В. Я. Брюсова, критик, переводчик, с 1905 г. — секретарь журнала «Весы». Воспоминания впервые опубликованы в «Новом журнале» (Нью-Йорк) (1953. № 33. С. 176—198). Текст публикуется по: Воспоминания о серебря-

ном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд — М.: «Республика», 1993. С. 38—39.

[1]Вероятнее всего, речь идет о визите Гумилева к Брюсову 15 мая 1907 г.
[2]Иоанна Матвеевна Брюсова (урожденная Рунт, 1876—1965) — жена В. Я. Брюсова.
[3]Брюсов.
[4]Из ст-ния Гумилева «Думы».

О. Л. Делла-Вос-Кардовская

Воспоминания о Н. С. Гумилеве (отрывок)

Делла-Вос-Кардовская Ольга Людвиговна (1877—1952) — живописец и график, автор цикла портретов поэтов-царскоселов (Гумилева, Ахматовой, В. А. Комаровского). Ее муж, Д. Н. Кардовский (1866—1943) — академик живописи, автор знаменитой обложки первого (1910) издания «Жемчугов». Кардовские были соседями Гумилевых в Царском Селе. Текст воспоминаний полностью впервые опубликован в «Жизни Николая Гумилева». Отрывок приводится по этому изданию (с. 31—32).

[1] Потемкин Петр Петрович (1886—1926) — поэт-»сатириконовец»; в 1909 г. пытался (вместе с Гумилевым, А. Н. Толстым, Кузминым и др.) издавать журнал «Остров».
[2] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Вы пленены игрой цветов и линий...»
[3] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Акростих» («Когда вы будете большою...»).
[4] Художница Елена Сергеевна Кругликова (1865—1941), прославившаяся своими «Силуэтами современных писателей» (среди которых был и силуэт Гумилева), принимала по четвергам русских литераторов и художников, живших в Париже. Этот салон, помимо Гумилева, посещали Волошин, Минский, Бальмонт и др. Кругликова устраивала и костюмированные вечера, один из которых, возможно, описан в гумилевском «Маскараде». Ее брат, инженер-путеец Н. С. Кругликов (1861—1920), принимал участие в работе над созданием «Острова».

С. К. Маковский

На Парнасе «серебряного века» (отрывок)

Маковский Сергей Константинович (1877—1962) — историк искусства, критик, поэт. Редактор журнала «Старые годы», издатель и редактор журнала «Аполлон». Его мемуары «На Парнасе «серебряного века»» были опубликованы в 1962 г. в Мюнхене. Отрывок, посвященный Гумилеву, печатается по: Николай Гумилев в воспоминаниях современников, с. 46—59.

[1] Имеется в виду «Выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры», устроенная Маковским в начале 1909 г. в «Меньшиковских комнатах» Первого кадетского корпуса. Знакомство Маковского с Гумилевым произошло 1 января 1909 г.

[2] Имеется в виду отрывок из «Сказки о королях» из «Пути конквистадоров» («Пять могучих коней мне дарил Люцифер...»). В 1918 г., во время переиздания «Романтических цветов», Гумилев переделал этот отрывок в ст-ние «Баллада» («Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...»), которое и упоминает Маковский.

[3] И. Ф. Анненский был директором царскосельской Николаевской мужской гимназии с 1896 по 1906 гг. Гумилев, приехавший с семьей в 1903 г. из Тифлиса в Царское Село, был принят в гимназию при непосредственном содействии Анненского и в дальнейшем пользовался его покровительством. Анненский был тогда известен прежде всего как переводчик Еврипида (его переводы греческого трагика появлялись в «Журнале Министерства народного просвещения»). Книга стихов «Тихие песни» вышла в 1904 г. под «античным» псевдонимом «Ник. Т-о» (т. е. «никто»), напоминающим об ответе Одиссея циклопу Полифему (Одиссея, песнь IX).

[4] «Кипарисовый ларец» — последняя книга стихов Анненского, вышедшая посмертно, в 1910 г.; стихотворения в книге объединены в «трилистники», т. е. в маленькие тематические циклы из трех стихотворений.

[5] Ушков Михаил Константинович — соиздатель «Аполлона», меценат.

[6] Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884—1954) — критик, драматург, шахматист. С 1909 по 1912 гг. — секретарь редакции журнала «Аполлон».

[7] Имеется в виду журнал «Весы» (1904—1909), фактическим руководителем которого был В. Я. Брюсов.

[8] «Письма о русской поэзии» — постоянный отдел литературной критики в журнале «Аполлон».

[9] Подразумевается, что Гумилевым было неправильно переведено фр. разг. *minet* — «киска», «котенок»; «Четьи Минеи» — православное духовное чтение, в данном контексте неуместное.

[10] «Гиперборей» — журнал «Цеха поэтов» (1912—1914); редактором журнала был М. Л. Лозинский.

[11] Т. е. до переворота 25 октября 1917 г.

[12] Имеется в виду сборник: *Гумилев Н. С.* «Отравленная туника» и другие неизданные произведения / Под ред. Г. П. Струве — Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1952 (на обложке — «Неизданный Гумилев»).

[13] Из ст-ния Гумилева «Снова море».

[14] Из ст-ния Гумилева «Война».

[15] Имеется в виду статья В. Завалишина к 1-му тому гумилевского «Собрания сочинений в четырех томах» (Регенсбург, 1947). Нужно добавить, что это «Собрание сочинений» было издано кустарным способом в условиях лагеря для т. н. «перемещенных лиц» и, естественно, не обладало научной издательской полнотой.

[16] Из ст-ния Гумилева «Я конквистадор в панцире железном...»

[17] Цитируются фрагменты из ст-ний Гумилева «Отвечай мне, картонажный мастер...», «В этот мой благословенный вечер...», «Ты не могла иль не хотела...», «Цветов и песен благодатный хмель...» («Роза»), «Ты пожалела, ты простила...», «Я вырван был из жизни тесной...».

[18] Из ст-ния Гумилева «Много есть людей, что полюбив...»

[19] Т. е. в духе «Синей птицы» М. Метерлинка — знаменитой символистской пьесы.

[20] Из ст-ния «Сонет» (окончательной редакции ст-ния 1904 г. «Я конквистадор в панцире железном...», вошедшей в РЦ 1918).

[21] Из ст-ния Гумилева «Баллада» (см. коммент. № 2).

[22] Из ст-ния Гумилева «Волшебная скрипка».

[23] Из ст-ния Гумилева «Товарищ».

[24] Из ст-ния Гумилева «Думы».

[25] Реминисценция из Ф. Ницше: так назывался один из его философских трактатов.

[26] Из поэмы Гумилева «Сон Адама».

С. А. Ауслендер

Воспоминания о Н. С. Гумилеве

Ауслендер Сергей Абрамович (1896—1943) — прозаик, критик, драматург. Сотрудник «Аполлона» и близкий знакомый Гумилева в конце 1900-х годов. Впервые полностью текст был опубликован в «Жизни Николая Гумилева»; публикуется по этому изданию (с. 40—48).

[1] «Речь» — петербургская газета (1906—1917), постоянным сотрудником которой был Гумилев. Там были напечатаны ст-ния «Завещание», рассказы «Черный Дик» и «Последний придворный поэт», десять рецензий на новинки литературного сезона 1908—1909 гг.

[2] Очевидно, имеется в виду известный эпизод с неудавшимся визитом Гумилева к Мережковским в Париже 7 января 1907 г.; у Гумилева было рекомендательное письмо от популярной тогда писательницы Л. И. Веселитской (Микулич), однако у Мережковских молодого поэта подняли на смех. На этом факты, свидетельствующие о «близости» Гумилева к Мережковским, исчерпываются, хотя впоследствии З. Н. Гиппиус достаточно высоко ценила некоторые из стихов Гумилева.

[3] Журнал «Весна» издавался в 1908—1914 гг. с перерывами в Петербурге Н. Г. Шебуевым. Авторы, сотрудничавшие в «Весне», сами оплачивали занятые ими журнальные полосы. В 1908 г. Гумилев опубликовал таким образом ст-ния «Старый конквистадор» и «Камень».

[4] Речь идет о знаменитых собраниях на «башне» — в квартире Вяч. И. Иванова в доме на Таврической ул. № 35/1.

[5] Вторая жена Вяч. И. Иванова — Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал — скоропостижно скончалась в 1907 г.

[6] Третьим браком Вяч. И. Иванов женился на своей падчерице, дочери Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака, Вере Константиновне Шварсалон (1890—1920).

[7] Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — художник-«мирискусник», близкий к кругу М. А. Кузмина.

[8] Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — балетмейстер, входил в дягилевский круг.

[9] В представлении «Ночных плясок» (февраль 1908 г.) участвовала и О. Н. Высотская, впоследствии — близкая знакомая Гумилева, мать О. Н. Высотского, адресат «Пятистопных ямбов». Судя по ее воспоминаниям, публика была шокирована вольностью сценических решений и спектакль имел успех скандала.

[10] «Золотое руно» — литературно-художественный журнал, издававшийся в Москве Н. П. Рябушинским в 1906—1909 гг. Конкурировал с брюсовскими «Весами».

[11] «Русская мысль» — один из самых популярных в дореволюционной России литературных и общественно-политических журналов (1880—1918). Ориентация литературного отдела журнала на поэтов и прозаиков «новой школы» определилась с того момента, когда редактором «Русской мысли» стал известный философ и политолог П. Б. Струве (1907), видный деятель партии кадетов и тонкий ценитель искусства. Он привлек к сотрудничеству В. Я. Брюсова, А. А. Блока, Ал. Н. Толстого, Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба, А. А. Ахматову и др. Гумилев в 1911—1915 гг. опубликовал в «Русской мысли» ст-ния «Я верил, я думал», «Из логова змиева», «Рим», «Пиза», «Генуя», «Дождь», «Китайская девушка».

[12] Редакция «Аполлона» помещалась на наб. Мойки, д. 24.

[13] Лукомский Георгий Крескьентьевич (1884—1954) — художник, один из постоянных сотрудников «Аполлона». Его выставка живописных работ в редакции «Аполлона» была приурочена к выходу в свет первого номера журнала — 25 октября 1909 г.

[14] Шервашидзе-Чачба Александр Константинович (1867—1968) — художник, один из постоянных сотрудников «Аполлона».

[15] Е. И. Васильева (урожденная Дмитриева, 1887—1928) была одним из самых заметных лиц в литературной жизни Петербурга 1909 г. Она была постоянной корреспонденткой Волошина (с 1908 г.), близкой знакомой Гумилева. В июле 1909 г. Дмитриева и Гумилев гостили в Коктебеле у Волошина; в это время возник конфликт между поэтами, приведший к ссоре и отъезду Гумилева из Коктебеля. Осенью 1909 г. Дмитриева — с подачи Волошина, который был недоволен литературной политикой, проводимой Маковским в «Аполлоне», — начала мистифицировать редактора журнала, выдавая себя за поэтессу Черубину де Габриак (для этой мистификации она привлекла И. фон Гюнтера). Следует подчеркнуть, что эта интрига была весьма неблаговидна, так что А. А. Ахматова, например, указывала на «черубиниану» как на вероятную причину смерти И. Ф. Анненского (!) — в № 1 «Аполлона» вместо планировавшихся стихов Анненского были напечатаны стихи «Черубины» (см.: *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Париж, 1980. Т. 2. С. 152). Анненский умер от сердечного приступа 30 ноября 1909 г., т. е. через восемь дней после того, как скандал в редакции «Аполлона», вызванный резким выпадом Гумилева против Волошина и Дмитриевой, завершился дуэлью на Черной речке.

[16] «Откликов» на дуэль между Гумилевым и Волошиным было несколько и все они были выдержаны в издевательском духе. В данном случае имеется в виду опус Андрея Колосова (А. Е. Зарин, 1862—1929) «Галоша (опыт некролога)» / «Биржевые ведомости» (утр. выпуск), 24 ноября 1909 (№ 11431).

[17] «Ракеты» — цикл стихов М. А. Кузмина 1907 г., вошедший в книгу «Сети»; С. А. Ауслендер был племянником М. А. Кузмина.

[18] Т. е. писем от А. А. Горенко.

[19] Гумилев и Ахматова обвенчались 25 апреля 1910 г. в Никольской церкви села Никольская слобода Остецкого уезда Черниговской губернии; в мае 1910 г. молодожены совершили свадебное путешествие в Париж.

[20] Имеется в виду книга: *Мопассан Ги де*. Сестры Рондоли: Рассказы. М., 1914.

[21] Шилейко Владимир Казимирович (1891—1930) — востоковед, писатель, в это время — близкий знакомый Гумилева; впоследствии — второй муж А. А. Ахматовой.

[22] В книге Б. Садовского «Озимь; Статьи о русской поэзии» (Пг., 1915) Гумилев был назван «кронпринцем» русской поэзии, что, если учесть историческую — военную — конкретику тех лет, являлось оскорбительным. На это указал Ауслендер в резкой отповеди Садовскому в газете «День» 22 марта 1915 г. («Литературные заметки. Книга злости»). Интересна реакция на эту историю самого Гумилева: приехав в отпуск в 1916 г., он подарил Садовскому только что вышедший «Колчан», снабдив его надписью: «Поручику Садовскому от кронпринца Гумилева».

[23] В газете «Биржевые ведомости» Гумилев печатал в 1915—1916 гг. свои «Записки кавалериста».

[24] В «глухом сибирском селе» Ауслендер скрывался от красных после своего сотрудничества с Колчаком (он печатался в Омске в газ. «Сибирская речь»).

В. А. Неведомская

Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой (отрывок)

Неведомская Вера Андреевна (урожденная Королькова) — жена В. К. Неведомского, владельца имения Подобина, соседа Львовых. Впервые воспоминания В. А. Неведомской были опубликованы в «Новом журнале» (Нью-Йорк). 1954. № 38. С. 182—190. Отрывок из них печатается по изданию: Жизнь Николая Гумилева, с. 84.

[1] «Бродячая собака» — известнейшее артистическое кабаре, помещавшееся в подвале д. 5 по Михайловской пл. в 1912 (открылось 31 декабря 1911) — 1915 гг. Блок демонстративно игнорировал «Бродячую собаку», считая ее сборищем «окололитературной» богемы; вообще утверждение Неведомской о близости Блока и Гумилева — единственное в таком роде.

[2] Из ст-ния Гумилева «Сонет» («Я, верно, болен — на сердце туман...»).

О. А. Мочалова

Николай Гумилев

Мочалова Ольга Алексеевна (1898—1981) — поэтесса, переводчица, близкая знакомая Гумилева. Впервые ее воспоминания о поэте — «Навсегда» и «Николай Гумилев» — опубликованы в «Жизни Николая Гумилева». Данный текст приводится по этому изданию (с. 117—124).

[1] Монина Варвара Александровна (1894—1943) — поэтесса, родственница О. А. Мочаловой.

[2] «Семь огней» — единственный дореволюционный сборник стихотворений Н. А. Бучинской (псевд. — Тэффи); он был издан в изд. «Шиповник» в 1910 г.

[3] Из ст-ния Гумилева «Юг».

[4] Тумповская Маргарита Марьяновна (1891—1942) — поэтесса, критик, близкая знакомая Гумилева; см. ее статью о «Колчане» в наст. изд.

[5] «Ситцевое царство» — название стихотворного цикла В. Ф. Ходасевича.

[6] Имеется в виду ст-ние М. И. Цветаевой «Идешь, на меня похожий...»

[7] Роман Ф. Рабле, которого Гумилев называл одним из предшественников акмеизма.

[8] Высшие женские курсы.

[9] «Старшая Эдда» — исландский эпос, песни о богах и героях.

[10] Этот эпизод относится к 1903 г.; согласно сведениям П. Н. Лукницкого, Гумилев пропагандировал марксизм среди мельников, когда жил на каникулах в имении «Березки» Рязанской губернии; это навлекло на него неприятности со стороны местного начальства и он был вынужден покинуть Рязанскую губернию.

[11] Адамович Татьяна Викторовна (в замужестве — Высоцкая, 1899—1970, не путать с О. Н. Высотской) — балерина и педагог-балетмейстер, сестра поэта Г. В. Адамовича, близкая знакомая Гумилева, которой посвящена книга «Колчан».

[12] Старинное название Ижорской земли.

[13] Из ст-ния Гумилева «Канцона первая».

[14] Здесь и далее О. А. Мочалова путает два названия города — как известно, «Ленинградом» Петроград стал в 1924 г., т. е. через три года после гибели Гумилева.

[15] «Гондла» — драматическая поэма Гумилева; впервые поставлена «Театральной мастерской» (Ростов-на-Дону) в 1920 г. режиссером С. М. Гореликом.

[16] Из «Отрывков» Гумилева.

[17] Адалис — псевдоним поэтессы Аделаиды Ефимовны Ефрон (1900—1969), бывшей в ту пору московской «неоакмеисткой».

[18] Имеется в виду стихотворение Маяковского «А все-таки».

[19] Книга Одоевцевой «Двор чудес» вышла в 1922 г.; очевидно, речь шла о готовившейся книге.

[20] Бобров Сергей Павлович (1889—1971) — московский поэт-футурист.

[21] Т. е. звучание имени «Ольга» — хореическое (два слога с ударением на первом).

[22] Из ст-ния Б. Л. Пастернака «Импровизация».

[23] Аксенов Иван Александрович (1884—1935) — поэт.

[24] Блюмкин Яков Григорьевич (1898—1929) — эсер-террорист, сотрудник ЧК и НКВД, убийца посла Германии в РСФСР Вильгельма Мирбаха (1871—1918), воспетый Гумилевым в ст-нии «Мои читатели».

[25] Из шуточной «Баллады об издателе» Г. В. Иванова.

[26] Из поэмы Некрасова «Дядя Влас».

[27] Федоров Василий Дмитриевич (1918—?) — малоизвестный московский поэт.

[28] Вольпин Надежда Давыдовна (р. 1900) — переводчица.

[29] Павлович Надежда Александровна (1895—1979) — поэтесса и общественная деятельница, автор автобиографической поэмы «Воспоминания об Александре Блоке».

[30] Из ст-ния Ахматовой «В последний раз мы встретились тогда...»

[31] «Вечер» — книга стихов Ахматовой (1912).

[32] Бруни Николай Александрович (1891—1937) — авиатор, священник, поэт, скульптор.

[33] Из «Легенды о Марко» М. Горького, ранее входившей в его «Валашскую сказку».

К. И. Чуковский
[Воспоминания о Н. С. Гумилеве]

Чуковский Корней Иванович (наст. имя — Николай Васильевич Корнейчуков, 1882—1969) — писатель, критик, детский поэт, литературовед. Публикуемый текст является отрывком, не вошедшим в основной текст воспоминаний К. И. Чуковского. Впервые опубликован полностью в «Жизни Николая Гумилева» (с. 124—139). Публикуется по этому изданию.

[1] Издание «Всемирная литература» — предприятие, затеянное М. Горьким при ближайшем участии Гумилева, А. А. Блока и др. в 1918 г. Под эгидой «Всемирной литературы» происходило формирование издательских программ, организация студий и т. п.

[2] Гумилев перевел для «Полного собрания сочинений О. Уайльда», помимо поэмы «Сфинкс», ст-ния «Могила Шелли», «Мильтону», «Федра» и «Theoretikos». Они были опубликованы в 1912 г.

[3] «Чукоккала» — литературный альбом-дневник К. И. Чуковского.

[4] Гржебин Зиновий Исаевич (1868—1929) — художник, издатель, организатор издательства «Петрополис».

[5] От имени знаменитого критика «Илиады» — Зоила.

[6] «Предентеровал» — слово, образованное Гумилевым от фр. pretendu (разг. — «жених, невеста»), что создает, в сочетании с названием поэмы Байрона, фривольный каламбур.

[7] Шайкевич Варвара Васильевна (1886—1953) — жена А. Н. Тихонова, издателя и общественного деятеля, друга М. Горького.

[8] Речь идет о письме Д. С. Мережковского, перепечатанном зарубежной прессой.

[9] Синдик — глава городского или общественного (цехового) самоуправления, управляющий делами корпорации; в «Цехе поэтов» должность «синдика» носили Гумилев и С. М. Городецкий. Д. В. Кузьмин-Караваев был «стряпчим», прочие — «подмастерьями».

[10] «Звучащая раковина» — поэтическая студия, которой руководил Гумилев. В нее входили: И. М. Наппельбаум, Ф. М. Наппельбаум, К. К. Вагинов, В. И. Лурье, С. К. Эрлих и др. Описывается квартира М. С. Наппельбаума на Невском (д. 72).

[11] Даманская Августа Филипповна (1885—1959) — беллетристка, критик.

[12] Лернер Николай Осипович (1877—1934) — литературовед-пушкинист.

[13] Познер Владимир Соломонович (р. 1905) — поэт.

[14] В конце 10-х — начале 20-х годов были изданы следующие переводы Гумилева: «Баллады о Робин Гуде» (две баллады, 1919). «Гильгамеш» (1919), Колридж С. Т. «Поэма о старом моряке» (1919), Саути Р. «Баллады» (1922), Вольтер «Орлеанская девственница» (1922, коллективный перевод).

[15] См. коммент. № 12 к восп. А. А. Гумилевой.

[16] Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925) — писатель-юморист, редактор популярных журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

[17] Не исключено, что шкуры и в самом деле успели побывать в ломбарде: в это время финансовые дела Гумилевых сильно пошатнулись, о чем сохранились свидетельства в письмах Ахматовой к Гумилеву.

[18] Из ст-ния Гумилева «Слово».

[19] Чуковская Марина Николаевна (р. 1905) — жена К. И. Чуковского.

[20] Эта анкета «О Некрасове» частично (вместе с ответами Ахматовой, Блока, З. Н. Гиппиус, Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Кузмина, Маяковского) была опубликована Чуковским в «Летописи Дома Литераторов» (1921. № 3).

[21] Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930) — поэт-эклектик, прославившийся своими формальными «экспериментами» над стихотворной речью.

[22] См. воспоминания И. В. Одоевцевой и коммент. к ним.

[23] Бюргер Готфрид Август (1747—1794), Уланд Людвиг (1787—1862) — немецкие писатели-романтики, авторы стилизаций под народные баллады.

[24] Хорей — стихотворный метр с ударением на нечетных слогах слова.

В. Ф. Ходасевич

Гумилев и Блок (отрывок)

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939) — поэт, критик, историк литературы. Впервые этот очерк был напечатан в газете «Дни» (Париж), 1926. № 1069, затем — вошел в книгу Ходасевича «Некрополь» (1939). Печатается по: Николай Гумилев в воспоминаниях современников, с. 203—206.

[1] С. К. Маковский, в квартире которого на Ивановской ул. жил в 1919 г. Гумилев (сам Маковский был в это время в Крыму), был женат на Марине Эрастовне Рындиной, бывшей жене В. Ф. Ходасевича.

[2] Матюшкин Федор Федорович (1799—1872) — лицеист пушкинского выпуска, адмирал.

[3] Л. Н. Гумилев.

[4] Кони Анатолий Федорович (1844—1927) — знаменитый юрист, публицист и общественный деятель, знакомый Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

[5] На этом празднике Гумилев был вместе с Д. Ф. Слепян.

В. А. Рождественский

Александр Блок (отрывок)

Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт, один из участников гумилевского «третьего» «Цеха поэтов» (1920—1922), секретарь Союза поэтов. Воспоминания В. А. Рождественского (с подзаг. «Из книги «Повесть моей жизни») были опубликованы в журнале «Звезда» (1945. № 3. С. 107—115). Текст данного отрывка приводится по изданию: Николай Гумилев в воспоминаниях современников, с. 223—227.

[1] Имеется в виду статья Гумилева о блоковских «Ночных часах» в № 1 «Аполлона» за 1912 г., где Блок назван «одним из чудотворцев русского стиха» (ПРП 1990, с. 135).

[2] Надпись сделана на «Ночных часах». Точный текст: «Дорогому Николаю Степановичу Гумилеву — автору “Костра”, читаемого не только “днем”, когда я “не понимаю” стихов, но и ночью, когда понимаю. А. Блок, III, 1919» (см.: *Н. Гумилев*. Исследования: материалы: библиография. СПб. 1994. С. 381).

[3] Некоторые уточнения к упомянутому мемуаристом эпизоду с переизбранием председателя Петроградского отделения Союза поэтов. Этот Союз был создан по инициативе московских проправительственных литературных кругов летом 1920 г.; организацией Союза занималась Н. А. Павлович, большая поклонница Блока, стремившаяся придать «левый» характер литературной жизни Петрограда и преодолеть известную «фронду» петроградских художников по отношению к прокоммунистическим литераторам Москвы (см.: *Одоевцева И. В*. На берегах Невы. М., 1988. С. 95—96, 183). С июля 1920 г. место председателя Союза поэтов в Петрограде занял Блок, отнесшийся, впрочем, к «новому назначению» достаточно индифферентно и стремившийся не выходить за некие «нейтральные» установки, свойственные председателю «профессионального», а не политически тенденциозного союза. Однако, дела Союза вскоре пришли в упадок и 5 октября 1920 г. Блок подал в отставку. 18 октября 1920 г. делегация Союза поэтов во главе с Гумилевым (!), явившись к Блоку домой с визитом, просила его остаться на посту председателя Союза, на что Блок согласился. Таким образом, утверждение о якобы «конфликте» Блока и Гумилева за председательское место в Союзе поэтов оказывается несколько неточным. Гумилев возглавил Союз только в феврале 1921 г. и, в общем, продолжал блоковскую политику, преследующую прежде всего чисто-«профсоюзные» цели (хотя и с большим успехом). Однако, окружением Блока была инспирирована некая «внутрисоюзная» склока, приведшая к резкому выпаду Блока против гумилевского «акмеизма» — статья «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921).

[4] Из ст-ния Блока «Перед судом».

[5] Из ст-ния Пушкина «Делибаш».

Л. Страховский

О Гумилеве (1886—1921)

Страховский Леонид Иванович (1898—1963) — поэт, литературовед. Впервые его воспоминания изданы в журнале «Современник» (Торонто) (1961. № 4. С. 59—61). Текст приводится по изданию: «Николай Гумилев в воспоминаниях современников...», с. 200—202 *.

[1] Этот страшный «синодик», аннонсирующий о расстреле 61 человека по делу о т. н. «Петроградской боевой организации», был помещен не только в «Петроградской правде», но и оформлен в виде листовки, расклеенной

* О неточностях в творчестве Л. Страховского-мемуариста см.: *Тименчик Р. Д*. К вопросу об источниках для жизнеописаний Гумилева и Ахматовой... С. 252.

утром 1 сентября 1921 г. по городу. Долгое время это «официальное извещение» было единственным документом, повествующим о трагедии августа 1921 г. Между тем, даже для непредвзято относящегося к деятельности ЧК исследователя несообразности официальной информации бросаются в глаза: неестественно-пестрый состав «контрреволюционеров», отсутствие у большинства обвиненных реального состава преступления («намерения» не могут быть отождествлены с «действиями»), невразумительно-общее объяснение целей ПБО и т. д. С другой стороны, очевидно, что каким-то образом большинство арестованных ЧК в августе 1921 г. были связаны с антибольшевицким движением в Петрограде и России (в том числе — и Гумилев). О «деле ПБО» в последнее время появился ряд публикаций, к которым мы и отсылаем наших читателей: *Терехов Г.А.* Возвращаясь к «делу Гумилева» // Новый мир. 1987. № 12; *Перченок Ф.* Список расстрелянных; *Фельдман А.* Дело Гумилева // Новый мир. 1989. № 4 (обе статьи); *Петров М.* В дополнение к «Делу Н. С. Гумилева» // Новый мир. 1989. № 5; *Тименчик Р. Д.* По делу 214224 // Даугава. 1990. № 8; *Сажин В.* Предыстория гибели Гумилева // Даугава. 1990. № 11; *Грязневич В., Орлова Н.* Запланированный заговор // Смена. 24 августа 1991. № 196 (19946); *Грязневич В.* Профессор Таганцев и другие: пренебрежение банальными истинами // Час Пик. 23 декабря 1991. № 51 (96).

[2] Отрывок из поэмы Гумилева «Озеро Чад», переделанный в 1918 г. в ст-ние «Жираф».

[3] Канегиссер Леонид Иоакимович (1896—1918) — поэт, убивший 30 августа 1918 г. председателя Петрочека М. С. Урицкого и казненный в октябре того же года.

[4] Имеется в виду «Вечер петроградских поэтов» 13 мая 1918 г., на котором с чтением «Двенадцати» выступала Л. Д. Блок.

Н. А. Оцуп

Вокруг имени Н. С. Гумилева (отрывок)

Оцуп Николай Авдеевич (1894—1958) — поэт, литературовед. В 1918—1921 гг. входил в ближайшее окружение Гумилева, был одним из активных участников «третьего» «Цеха поэтов». В эмиграции занимался активным изучением творчества Гумилева. Воспоминания впервые опубликованы в «Жизни Николая Гумилева». Текст печатается по этому изданию, с. 200—201, 203.

[1] Из ст-ния Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»; цитируется неточно.

И. В. Одоевцева

Так говорил Гумилев

Одоевцева Ирина Владимировна (наст. имя — Гейнике Ираида Густавовна, 1895—1991) — поэт, прозаик, автор автобиографической дилогии «На берегах Невы» и «На берегах Сены». Входила в 1919—1921 гг. в ближайшее окружение Гумилева, дебютировала в литературных кругах Петрогра-

да как «ученица Гумилева». Жена Г. В. Иванова. Текст данной статьи впервые опубликован в «Русской мысли» (Париж) (23 сент. 1971. № 2831). Публикуется по «Жизни Николая Гумилева», с. 152—155.

[1] Имеется в виду известный эпизод «Книги Бытия» (Быт 3, 1—7), который неоднократно использовался акмеистами для трактовки «адамизма».
[2] Кола ди Риенца (1313—1354) — итальянский поэт и политический деятель, вождь восстания пополанов в Риме.
[3] «Дракон» — первая часть космогонической гумилевской «Поэмы начала».
[4] Из ст-ния Брюсова «Habet illa in alvo...» («Имеющая во чреве...» (*лат.*)).
[5] Имеется в виду ст-ние Гумилева «У цыган».
[6] Реминисценция из ст-ния Гумилева «Мой альбом, где страсть сквозит без меры...»

И. М. Наппельбаум

Мэтр

Наппельбаум Ида Моисеевна (1900—1992) — поэт, эссеист, одна из участников студии «Звучащая раковина». Дочь известного фотохудожника М. С. Наппельбаума. Текст публикуется по варианту, помещенному в «Жизни Николая Гумилева», с. 179—185.

[1] Наппельбаум Фредерика Моисеевна (1902—1958) — сестра И. М. Наппельбаум, поэт.
[2] Радлов Николай Эрнестович (1889—1942) — художник-график.
[3] Шведе-Радлова наталья Константиновна — живописец и график, автор позднего портрета Гумилева (1920). Портрет был уничтожен во время репрессий 30-х годов. Это не помогло — по доносу за хранение портрета «контрреволюционера» И. М. Наппельбаум была осуждена к 4 годам лагерей.
[4] Вагинов Константин Константинович (1899—1934) — писатель, поэт.
[5] Александра Ивановна Федорова (в замужестве — Вагинова) — хранитель архива Вагинова, его жена и биограф.
[6] «Шатер», изданный кустарным способом в Севастополе в 1921 г. (при содействии С. А. Колбасьева).
[7] Книга стихов И. М. Наппельбаум «Мой дом» вышла в 1926 г.
[8] Дом Мурузи (Литейный пр., д. 24/27) — известный «литературный дом», где до 1906 г. жили Мережковские, а после 1918 г. помещался клуб поэтов и студии «Всемирной литературы»; в дальнейшем стараниями Гумилева преобразован в «Дом поэта».
[9] Слух о «заступничестве Ленина», ходивший в интеллигентских кругах тех лет — чистейший вымысел: Ленин был лично запрошен Горьким (посредниками выступили М. Ф. Андреева и А. В. Луначарский) 23 или 24 августа 1921 г. относительно судьбы «таганцевцев» и конкретно — Гумилева: Ленин безоговорочно одобрил действия ПетроЧК — «Мы не можем целовать руку, поднятую против нас!» (см.: Жизнь Николая Гумилева, с. 274—275).

А. Я. Левинсон

Гумилев

Левинсон Андрей Яковлевич (1887—1933) — театральный, художественный, литературный критик, журналист, переводчик, сотрудник «Аполлона». Воспоминания опубликованы впервые в «Современных записках» (Париж) (1922. № 9. С. 309—315). Текст публикуется по изданию: Николай Гумилев в воспоминаниях современников, с. 213—217.

[1] Эмар Густав (наст. имя — Глу Оливье, 1818—1883) — французский писатель, автор приключенческих романов, действие которых происходит в Новом Свете.

[2] Имеется в виду книга «Романтические цветы» (Париж, 1908).

[3] Рецензию А. Я. Левинсона см. в наст. изд.

[4] Зенкевич Михаил Александрович (1891—1973) — поэт, переводчик, «шестой акмеист», наряду с Гумилевым, Ахматовой, Мандельштамом, Городецким и Нарбутом.

[5] Т. е. созданная по законам классицистического «триединства» (времени, места и действия), по которым создавал свои произведения великий французский драматург-классицист Жан Расин (1639—1699).

[6] Имеется в виду издание «Шатра» в 1921 г. издат. «Библиофил» (Ревель). Издание вышло посмертно (ноябрь-декабрь), на обложке дата — 1922 г.

Н. М. Волковысский

Н. С. Гумилев

Волковысский Николай Моисеевич (1880 — после августа 1940) — филолог, журналист, литературовед. Член правления Дома литераторов. Текст воспоминаний впервые был опубликован в газете «Дни» (Берлин), 22 июля 1923 (№ 220). Печатается по: Час Пик, 18 мая 1994. № 19 (219), с. 14.

[1] Имеется в виду ст-ние «Либерия».

[2] См. коммент. № 1 к воспоминаниям Л. Страховского.

[3] Союз Писателей посылал к председателю ПетроЧК Б. А. Семенову (1890—1940) специальную депутацию в составе: Н. М. Волковысский, Н. А. Оцуп, А. Л. Волынский, А. В. Амфитеатров, С. Ф. Ольденбург.

III. КРИТИКА

В. Я. Брюсов

Н. Гумилев. Путь конквистадоров

Впервые: Весы. 1905. № 11; печ. по: Среди стихов... С. 165.

Эта рецензия сыграла огромную роль в жизни Гумилева: Брюсов, чрезвычайно скупой на похвалы начинающим поэтам, не ограничился положи-

тельным выводом рецензии, но и отправил Гумилеву письмо с предложением о сотрудничестве в «Весах». С этого момента начинается переписка Гумилева с Брюсовым (сохранилось 67 писем Гумилева, охватывающих период с 1906 по 1920 гг.). «Многоуважаемый Валерий Яковлевич! — писал Гумилев в ответ на первое письмо “мэтра”. — Я Вам искренне благодарен за Ваше письмо и за то внимание, которым Вы меня дарите. Вы воскресили мою уверенность в себе, упавшую было после Вашей рецензии. Очень благодарю Вас за любезное приглашение участвовать в “Весах”» (Неизданное и несобранное, с. 93). Очень скоро Брюсов превратился в наставника и руководителя молодого Гумилева, добровольно возложившего на себя послушание «ученичества». О переписке Гумилева и Брюсова см.: *Толмачев М. В.* «Всему, что у меня есть лучшего, я научился у Вас...» // Лит. учеба. 1987. № 2.

С. В. фон Штейн

Н. Гумилев. Путь конквистадоров

Печ. по: Слово (СПб). 21 янв. 1906 (№ 360). С. 7.

Штейн Сергей Владимирович фон (1882—1955) — царскосельский поэт, переводчик, критик, знакомый Гумилева. Был женат первым браком на И. А. Горенко; письма к нему свояченицы — А. А. Ахматовой — см.: В мире отечественной классики. Вып. 2. М., 1987. С. 427—444. Гумилеву принадлежит положительный отзыв на переводы славянских поэтов, выполненные С. В. фон Штейном (опубликован в газете «Речь» 19 июня 1908: см. ПРП 1990, с. 221).

В. Я. Брюсов

Дебютанты (отрывок)

Впервые: Весы. 1908. № 3 (раздел о РЦ 1908 включен в книгу Брюсова «Далекие и близкие» (М., 1912); печ. по: Среди стихов... С. 260—262.

22 апреля 1908 г. Гумилев писал Брюсову из Парижа: «Очень благодарю Вас за рецензию и совет. В рецензии Вы сделали все, чтобы вывести меня на путь известности. Особенно же мне понравилось бесконечно верное (я надеюсь) замечание, что “Романтические Цв<еты>” только ученическая книга. Я, увы, теперь считаю ее за пройденный этап творчества» (Неизданные стихи и письма, с. 45).

[1] Помимо РЦ Брюсов рецензировал в статье следующие стихотворные сборники: *Потемкин П*. Смешная любовь. СПб., 1908; *Ходасевич В*. Молодость. М., 1908; *Новицкий Г*. Зажженные бездны. СПб., 1908; *Зарянский Л*. Над морем затихшим. СПб., 1908; Alexander. По бездорожью. М., 1907.

[2] Имеется в виду конкурс на тему «Дьявол», объявленный журналом «Золотое руно» в середине 1906 г.; Брюсов входил в жюри конкурса.

[3] Леконт де Лиль Шарль (1818—1894) — французский поэт, основатель группы «Парнас», которая культивировала эстетику «искусства для искус-

ства», полагающую главнейшей ценностью произведения форму и стремившуюся к преодолению лиризма в художественном описании объекта.

И. Ф. Анненский

О романтических цветах

Впервые: Речь. 15 дек. 1908, подп.: И. А.; печ. по: *Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы лит-ры. 1987. № 2. С. 274—276.

Гумилев писал Анненскому: «Я уже много раз просил Валентина Иннокентьевича (Анненского-Кривича, сына Анненского — *Ю. З.*) передать Вам мою искреннюю благодарность за Вашу чудную статью о моей книге, но теперь уступаю желанию поблагодарить Вас самому.

Я не буду говорить о той снисходительности и внимательности, с которой Вы отнеслись к моим стихам, я хочу особенно поблагодарить Вас за лестный отзыв об “Озере Чад”, моем любимом стихотворении. Из всех людей, которых я знаю, только Вы увидели в нем самую суть, ту иронию, которая составляет сущность романтизма и в значительной степени обусловила название всей книги. С главной мыслью Вашей статьи — с влиянием Парижа — я еще не могу вполне согласиться, но во всяком случае она дает мне возможность взглянуть на себя под совершенно новым углом зрения. Надо ли говорить, как это ценно.

Еще раз бесконечно благодарю Вас за те усилия, которые Вы сделали, чтобы помочь мне осознать мое творчество и подвинуть меня так намного “по тернистому пути славы”.

Искренно преданный Вам

Н. Гумилев»

Необходимо обратить внимание и на то, что последний год в жизни Анненского — 1909 (а письмо Гумилева относится к началу этого года) — явился временем наиболее тесного сотрудничества двух поэтов: именно Гумилев знакомит в это время Анненского с С. К. Маковским (о том, какую огромную роль сыграл Анненский в деле организации «Аполлона», Маковский неоднократно писал в воспоминаниях), участвует в привлечении Анненского к занятиям в «Академии Стиха». Уже после смерти Анненского Гумилев так оценивал его роль в русской литературе «начала века»: «Читателям “Аполлона” известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов» (ПРП 1990, с. 101).

[1] Из ст-ния Гумилева «Заклинание» (в первой редакции — «Юный маг в пурпуровом хитоне...»).

[2] «Ухмыляющаяся богема» отсылает к двум стихотворениям французского символиста Мориса Роллина (1846—1903), переведенным Анненским: «Богема» и «Приятель» (прим. Р. Д. Тименчика).

[3] Т. е. — повторяя рифмовку известного ст-ния Ф. Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1902); см. об этом следующую рецензию А. Я. Левинсона.

В. В. Гофман

Н. Гумилев. Романтические цветы

Печ. по: Русская мысль. 1908. № 7. Отд. III. С. 144-145.

Гофман Виктор (Виктор-Балтазар-Эмиль) *Викторович* (1884—1911) — поэт, прозаик, критик, переводчик. Гумилеву принадлежит некролог, написанный после того, как Гофман — достаточно популярный поэт-символист — без видимой причины, вероятно, в припадке внезапного умоисступления, покончил с собой во время заграничного путешествия, в Париже, 13 августа 1911 г. «Свободный и певучий стих, — писал Гумилев о поэзии Гофмана, — страстное любование красотой жизни и мечты, смелость приемов и пышное разнообразие образов, им впервые намеченных и впоследствии введенных в поэзию... Несмотря на раннюю кончину, В. В. Гофман обеспечил себе почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма» (Аполлон. 1911. № 7: см. ПРП 1990, с. 128—129).

А. Я. Левинсон

Гумилев. Романтические цветы

Печ. по: Современный мир. 1909. № 7. С. 188—191.

[1] Новалис (Харденберг Фридрих фон, 1772—1801) — поэт и прозаик, один из основателей т. н. «иенской» романтической школы; Эйхендорф Йозеф (1788—1857) — писатель-романтик.

[2] Дю Белла (Белле) Жоашен (1522—1560) — французский поэт, теоретик группы «Плеяда», мастер сонета. Шенье Андре Мари (1762—1794) — французский поэт, публицист, общественный деятель; в элегиях обращался к античной тематике. Ренье Анри Франсуа Жозеф де (1864—1936) — французский писатель, мастер эстетской стилизации в духе XVII—XVIII вв.

[3] «Orientales» — «Восточные мотивы», стихотворный сборник В. Гюго (1829). Делакруа Эжен (1798—1863) — французский живописец и график, глава французского романтизма, одним из образцовых произведений коего стала картина «Резня в Хиосе» (1823—1824).

[4] Из ст-ния Гумилева «Нас было пять... Мы были капитаны...»

[5] Из ст-ния В. Гюго «Oceano Nox» («С океана — ночь» (лат.)).

[6] «Пьяный корабль» — известная символистская поэма А. Рэмбо.

[7] Из ст-ния Гумилева «Умный Дьявол», в первой редакции — «Мой старый друг, мой верный Дьявол...»

[8] Из ст-ния Ф. Сологуба «Когда я в бурном море плавал...»

Л. Ф.

Н. Гумилев. Романтические цветы

Печатается по: Образование. 1908. № 7. Отд. III. С. 78—80 (была напечатана и в газ. «Новая Русь», 19 авг. 1908, подп.: П. П.).

Автор рецензии — *Пильский Петр Михайлович* (1876—1942), литератор, публицист, критик, впоследствии — один из самых популярных журналистов русского «зарубежья».

[1] Упоминаются ст-ния Гумилева «Смерти», «Ужас» (в первой редакции — «Я долго шел по коридорам...»), «Принцесса» (в первой редакции — «В темных покрывалах летней ночи...»), «Зараза» (в первой редакции — «Приближается к Каиру судно...»), «Перчатка» (в первой редакции — «На руке моей перчатка...»), «Нас было пять... Мы были капитаны...» и поэма «Озеро Чад».

[2] Из третьего ст-ния цикла «Император Каракалла»; в окончательной редакции — «Мореплаватель Павзаний...»

[3] Из ст-ния «Заклинание» (в первой редакции — «Юный маг в пурпуровом хитоне...»).

В. Я. Брюсов

Н. Гумилев. Жемчуга

Впервые: Русская мысль. 1910. № 7; печ. по: Среди стихов... С. 318—320.

После выхода рецензии Гумилев писал Брюсову: «Дорогой Валерий Яковлевич, не только долг благодарности за Ваш более чем лестный для меня отзыв заставляет меня писать Вам, но и желание договорить хоть прозой то, что я не сумел вложить в стихи, показать, что не напрасно Вы оказали мне честь, признавая своим учеником, что я тоже стремлюсь к указанному Вами синтезу, но по-своему осторожно, может быть даже слишком. Начиная с “Пути конквистадоров” и кончая последними стихами, еще не напечатанными, я стараюсь расширять мир моих образов и в то же время конкретизировать его, делая его таким образом все более и более похожим на действительность. Но я совершаю этот путь медленно, боясь расплескать тот запас гармоний и эстетической уверенности, который так доступен, когда имеешь дело с мирами воображаемыми и которому так мало (по-видимому) места в мире действительности» (Неизданные стихи и письма, с. 67—68).

[1] В этом абзаце, воссоздающем картины гумилевской стихотворной «утопии», Брюсов использует фрагменты из следующих ст-ний Гумилева, вошедших в Ж 1910: «У берега» (из цикла «Возвращение Одиссея), «Озера», «Рощи пальм и заросли алоэ...», «Одиночество», «Северный раджа», «Лесной пожар», «В пути», «Камень», «Поединок», «Одержимый», «Старый конквистадор», «Капитаны», «Царица», «Портрет мужчины», «В пустыне», «Колдунья», «Варвары», «Путешествие в Китай».

[2] Т. е. самого Брюсова; книга стихов Гумилева «Жемчуга» в 1910 г. носила посвящение «Моему учителю Валерию Брюсову» (в издании 1918 г. посвящение было снято).

Вяч. И. Иванов

Жемчуга Н. Гумилева

Печ. по: Аполлон. 1910. № 7. С. 38—41.

С Вяч. И. Ивановым Гумилева познакомил в конце 1908 г. С. А. Ауслендер, и с того времени Гумилев становится завсегдатаем ивановской «баш-

ни» и прилежным «учеником» Иванова — вплоть до 1911 г., когда между Ивановым и Гумилевым возник конфликт, порожденный принципиальным несоответствием их эстетических программ (см. об этом: *Блинов В.* Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма // Культура и память: Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. Часть II. Доклады на русском языке. Firenze, 1988. С. 13—25 (Зап. ф-та лит-ры и философии Павийского ун-та. Т. 45). «Наставничество» Иванова вызвало неудовольствие «учителя» Гумилева — Брюсова, так что «ученик» вынужден был оправдываться: «Вячеслав Иванович вчера сказал мне много нового и интересного, но учитель мой Вы и мне не надо другого...» (письмо Гумилева к Брюсову от 30 ноября 1911 г. — Неизданные стихи и письма, с. 56). О данной рецензии Иванова Гумилев также сообщал Брюсову в очередном письме: «“Жемчуга” вышли. Вячеслав Иванович в своей рецензии о них в “Аполлоне”, называя меня Вашим оруженосцем, говорит, что этой книгой я заслужил от Вас ритуальный удар меча по плечу, посвящающий меня в рыцари. И дальше пишет, что моя новая деятельность ознаменуется разделением во мне воды и суши, причем эпическая сторона моего творчества станет чистым эпосом, а лиризм — чистой лирикой.

Не знаю, сочтете ли Вы меня достойным посвящения в рыцари, но мне было бы очень важно услышать от Вас несколько напутственных слов, так как “Жемчугами” заканчивается большой цикл моих переживаний и теперь я весь устремлен к иному, новому. Какое будет это новое, мне пока не ясно, но мне кажется, что это не тот путь, по которому меня посылает Вячеслав Иванович. Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под своими ногами твердую почву» (Неизданные стихи и письма, с. 65—66). Гумилев, рецензируя ивановскую книгу стихов «Cor Ardens» (1 и 2 части вышли, соответственно, в 1911 и 1912 гг.), отмечал, что Иванов — поэт, повествующий, прежде всего, «о подлинно пройденном мистическом пути», и в этом смысле — не столько собственно литератор, сколько мистагог — проповедник, наподобие «Конфуция и Магомета, Сократа и Ницше». Что же касается поэтических особенностей ивановского творчества, то Гумилев отмечал «восточную» природу ивановской эстетики и заключал: «Как же должно относиться к Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за ним другим, не обладающим его данными, значило бы пускаться в рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе. Но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей “нет” и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд» (ПРП 1990. С. 124, 148).

[1] Из ст-ния Гумилева «Волшебная скрипка».

[2] Из ст-ния Гумилева «Царица».

[3] Из ст-ния Гумилева «Одиночество»; Иванов видит источником данного ст-ния ст-ние В. Я. Брюсова «Тезей Ариадне» (1904), первые два стиха которого цитируются ниже.

[4] С произведениями Брюсова здесь сопоставляются «Сон Адама», «Возвращение Одиссея», «Семирамида», «Воин Агамемнона», «Варвары» и «Капитаны».

[5] Армида — персонаж поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»; волшебница, охранявшая рыцаря Танкреда. «Парнас» — литературная группа, образованная в начале XIX века во Франции Леконтом де Лилем.

[6] Имеется в виду поэма Гумилева «Северный раджа».

[7] Из ст-ния Брюсова «Бальдеру Локи».

[8] Из сонета Гумилева»Попугай».

[9] Имеется в виду эпизод из Книги Бытия: «Иаков же вышел из Вирсавии и пошел в Харран, и пришел на одно место, и остался там ночевать, потому что зашло солнце. И взял один из камней того места и положил себе изголовьем, и лег на том месте. И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака; не бойся. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему...» (Быт 28, 10—13).

[10]Имеется в виду ст-ние А. С. Пушкина «Эхо».

Е. Янтарев

Н. Гумилев. Жемчуга

Печ. по: Столичная молва. 24 мая 1910 (№ 123) С. 3., подп.: Е. Я.

Янтарев Ефим (наст. имя — Бернштейн Ефим Львович, 1880—1942) — поэт, журналист, издатель «Московской газеты». О его книге «Стихи» Гумилев писал следующее: «Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней. Попробуйте буквально ни о чем не думать, смотреть, и не видеть того, что вокруг. В девяноста девяти случаеях вам это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближают вас к этой отвратительной нирване дешевых меблированных комнат» (ПРП 1910, с. 95). Заметим, что эта рецензия Гумилева была помещена в № 6 «Аполлона» за 1910 г., т. е. в мартовском номере (в 1910 г. счет №№ был смещен к № 1 за 1909 г.), так что рецензия Янтарева могла быть продиктована личными соображениями.

[1] Из ст-ния Гумилева «Старина».

С. А. Ауслендер

Н. Гумилев. Жемчуга

Печ. по: Ручь, 5 июля 1910. С. 3., подп.: С. А.

Об отношениях Гумилева и Ауслендера см. воспоминания последнего в наст. изд. На издание «Рассказов» Ауслендера Гумилев откликнулся рецензией в ЕЛПН 1912. № 11, где, в частности, писал: «Сергей Ауслендер — писатель-архитектор, ценящий в сочетании слов не красочные эффекты, не музыкальный ритм или лирическое волнение, а чистоту линий и гармоническое равновесие частностей, подчиненных одной идее... Сергей Ауслендер молод, мы вправе ожидать от него многого, но уже и теперь он стоит в первых рядах новых беллетристов, счастливо соединяя занимательность рассказа с требованиями искусства» (ПРП 1990. С. 219—220).

[1] Цитируется ст-ние Гумилева «Это было не раз».

Л. Н. Войтоловский

Парнасские трофеи (отрывок)

Печ. по: Киевская мысль, 11 июля 1910 (№ 189), подп.: Л. В.

Войтоловский Лев Наумович (1876—1941) — критик, литературовед, публицист, врач, близкий к марксистским кругам. Помимо Ж 1910 в рецензии разбиралась и кнга А. Рославлева «Карусели» (СПб., 1910).

[1] Из ст-ния Гумилева «Заклинание» (в первом варианте — «Юный маг в пурпуровом хитоне...»).
[2] Из ст-ния Гумилева «Сады души» (в первой редакции — «Сады моей души всегда узорны...»).
[3] См. рецензию Б. Кремнева (Г. И. Чулкова) в наст. изд.
[4] «Песнь торжествующей любви» — повесть И. С. Тургенева; приведенные строки — из ст-ния Гумилева «Одержимый».
[5] Т. е. имеется в виду, что «в первом случае» в ст-нии Гумилева «Мне снилось: мы умерли оба...» присутствуют реминисценции из ст-ния Гейне «Они любили друг друга...», а во «втором случае» — «Варвары» Гумилева перекликаются с «Царицей поцелуев» — рассказом Ф. Сологуба.
[6] Из ст-ния Гумилева «Старина».
[7] Из ст-ния Гумилева «Капитаны» (III).
[8] Из ст-ний Гумилева «Одержимый», «Выбор», «В пути», «Варвары», «Адам», «Беатриче», «Северный раджа».
[9] Из ст-ния Гумилева «Одержимый».

Росмер

Жемчуга Гумилева

Печ. по: Против течения, 8 декабря 1910 (№ 8). С. 2.

Под псевдонимом «Росмер», вероятнее всего, выступил *Василий Васильевич Гиппиус* (1890—1942), поэт, переводчик, критик, литературовед. Вас. Вас. Гиппиус вступил в «Цех поэтов», что не помешало ему и в дальнейшем независимо (и подчас неприязненно) судить о гумилевском творчестве. Н. А. Богомолов высказывал предположение, что в данном случае постоянный псевдоним Вас. Вас. Гиппиуса «Росмер» был использован С. М. Городецким, см.: Соч 1, с. 497.

[1] Из ст-ния Гумилева «Путешествие в Китай».
[2] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Христос».
[3] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Заводи».
[4] Из ст-ния Гумилева «Театр».
[5] Из ст-ния Гумилева «Это было не раз».
[6] Из ст-ния Гумилева «Кенгуру. Утро девушки».
[7] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Камень».
[8] Упоминаются фрагменты из ст-ний Гумилева «В пустыне», «Царица», «Беатриче», «Старина».

[9]Упоминаются фрагменты из ст-ний Гумилева «Волшебная скрипка», «Поединок», «Император Каракалла».
[10]Из ст-ний Гумилева «Перчатка» (в первой редакции — «На руке моей перчатка...»), «Беатриче», поэмы «Озеро Чад».
[11]Из ст-ния Гумилева «Ты помнишь дворец великанов...»

Б. Кремнев

Н. Гумилев. Жемчуга

Печ. по: Новый журнал для всех. 1910. № 20. С. 122.

Под псевдонимом «Борис Кремнев» выступил *Георгий Иванович Чулков* (1879—1939) — поэт, один из теоретиков символизма, создавший знаменитую теорию «мистического анархизма». Отношение Гумилева к творчеству Г. И. Чулкова хорошо выражает надпись на подаренном Чулкову «Колчане», сделанная Гумилевым 16 января 1916 г.:

У нас пока единый храм,
Мы братья в православной вере,
Хоть я лишь подошел к дверям,
Вы ж, уходя, стучитесь в двери.

В то же время Гумилев ценил творчество Чулкова-поэта: рецензируя «Антологию современной поэзии», вышедшую в Киеве в 1912 г., он возмущался, что в ней «не нашлось места для Георгия Чулкова, Зенкевича, Мандельштама...» (ПРП 1990, с. 233). Чулкову принадлежит панегирическая статья о творчестве Гумилева «Поэт-воин» (при жизни Гумилева не опубликована) — см. наст. изд. Чулков был хорошо знаком с А. А. Ахматовой, в послереволюционный период их отношения были дружескими.

[1] Из ст-ния Гумилева «Колдунья».
[2] Из ст-ния Гумилева «Капитаны» (II).

В. Л. Львов-Рогачевский

Н. Гумилев. Жемчуга

Печ. по: Современный мир. 1911. № 5. Отд. II. С. 341-342.

Львов-Рогачевский (наст. фамилия — Рогачевский) *Василий Львович* (1874—1930) — литературный критик, публицист. с 1898 г. — в «Союзе борьбы за освобождение рабочего класса», после — в РСДРП. Один из наиболее ярких литературоведов-марксистов, предтеч т. н. «социологизма» в литературоведении. В 1922 г. в его книге «Новейшая русская литература» была статья о Гумилеве — «Рыцарь старого мира».

[1] Из ст-ния Гумилева «Император Каракалла».
[2] Очевидно, имеется в виду ст-ние Гумилева «Камень» (?).
[3] Из ст-ния Гумилева «Одиночество».
[4] Из ст-ния Гумилева «Товарищ».
[5] Из ст-ния Гумилева «Маэстро».

[6] Рецензент путает текст «Илиады» Гомера с известными стихами из «Торжества победителей» В. А. Жуковского (из Шиллера):

Скольких бодрых жизнь поблекла!
Скольких низких рок щадит!..
Нет великого Патрокла;
Жив презрительный Терсит, —

действительно тематически схожих с цитируемым выше «Воином Агамемнона» Гумилева.

[7] Ст-ние Гумилева «Император Каракалла» (III) сопоставляется В. Л. Львовым-Рогачевским с повестью А. Н. Толстого «Мишука Налымов».

[8] Из ст-ния Гумилева «Попугай».

[9] Из ст-ния Гумилева «Путешествие в Китай».

[10] Из ст-ния Гумилева «Лесной пожар».

[11] Использованы фрагменты из ст-ний Гумилева: «Одержимый», «Выбор», «Товарищ», «Старина», «Лесной пожар», «Заводи», «Путешествие в Китай».

[12] Использованы фрагменты из ст-ний Гумилева: «Сады души» (в первой редакции — «Сады моей души всегда узорны...»), «Уходящей», «Поединок».

[13] Очевидно, намек на рецензию на Ж 1910 Вяч. И. Иванова, помещенную в «Аполлоне», см. наст. изд.

В. Я. Брюсов

Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911—1912 гг.)

Впервые: Русская мысль. 1912. № 7; печ. по: Среди стихов... С. 362, 364—365.

Помимо ЧН Гумилева в этой пространной статье Брюсова рецензируются книги стихов Вяч. И. Иванова, А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, Ю. К. Балтрушайтиса, С. Л. Рафаловича, Игоря Северянина, Г. В. Иванова, Грааля Аренского, П. М. Кокорина, А. А. Ахматовой, М. А. Зенкевича, В. И. Нарбута, Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, A. Marie, А. А. Биска, А. А. Чумаченко, И. Г. Эренбурга, Л. Н. Столицы, М. И. Цветаевой, В. Гусева, Д. И. Коковцева, В. Г. Тардова, Л. М. Василевского, П. П. Потемкина, Г. А. Вяткина, В. И. Рудич, Н. А. Клюева, П. А. Радимова, Ю. Н. Зубовского, В. В. Курдюмова, А. В. Чаянова, А. А. Конге, М. А. Долинова, Ф. И. Коган, Н. П. Мезько, Н. В. Грушко, Н. Коробициной, М. М. Дружинина, И. Анненкова, Н. Н. Шульговского, М. П. Гальперина, Л. Н. Зилова, И. П. Брехничева и А. А. Бурнакина.

[1] Из ст-ния Гумилева «Она».

Б. А. Садовской

Н. Гумилев. Чужое небо

Печ. по: Современник. 1912. № 4. С. 364—366.

Садовской (наст. фамилия — Садовский) *Борис Александрович* (1881—1952) — поэт, прозаик, литературный критик. Блестящую характеристику Садовского в литературном процессе на «рубеже веков» дал Гумилев в рецензии на его книгу стихов «Позднее утро» (1909): «Борис Садовской — писатель по преимуществу... Он сразу усвоил себе определенную манеру письма, вполне грамотную, непретенциозную, и, кажется, не собирается отступать от нее ни на йоту... Я думаю, ни у кого не повернется язык упрекнуть поэта за такую скромность... В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами, Борис Садовской, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях» (ПРП 1990, с. 86—87). Сам Садовской признавался, что, несмотря на литературные разногласия, он с Гумилевым «встречался дружелюбно» (см.: Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 128). Интересно, что, вопреки очевидной программно-эстетической противоположности творчества Гумилева и Садовского, их подчас объединяют в некоей «акмеистической» тяге к «вещности» стиля.

[1] Имеется в виду известный ювелир, который выставлял на витринах своего магазина, наполненных фальшивыми бриллиантами, один — настоящий, чтобы заинтриговать прохожих.

[2] Из ст-ния Пушкина «Поэт».

[3] Из ст-ния Фета «Как беден наш язык! — Хочу и не могу...»

[4] Из «Переводов» Теофиля Готье (вошедших в ЧН) — «Рондолла» и «Гиппопотам» — и из драматической поэмы Гумилева «Дон-Жуан в Египте».

[5] Из ст-ния Гумилева «Константинополь».

[6] Имеются в виду «Абиссинские песни», ст-ние «Ослепительное».

В. Я. Брюсов

Новые течения в русской поэзии. Акмеизм

Впервые: Русская мысль. 1913. № 4; печ. по: Среди стихов... С. 393—400.

Данная статья явилась частью брюсовского цикла статей под общим названием «Новые течения в русской поэзии» (две другие были посвящены «футуризму» и «эклектикам»). Предуведомляя появление брюсовской статьи, Гумилев писал своему бывшему «учителю»: «Всем, пишущим об акмеизме, необходимо знать, что “Цех поэтов” стоит совершенно отдельно от акмеизма (в первом 26 членов, поэтов-акмеистов всего шесть), что “Гиперборей” журнал совершенно независим и от “Цеха”, и от кружка «Акмэ», что поэты-акмеисты могут считаться таковыми только по своим последним стихам и выступлениям, прежде же они принадлежали к крайним толкам. Действительно акмеистические стихи будут в № 3 “Аполлона” (за 1913 г. — *Ю. З.*), который выйдет на этой неделе» (Неизданные стихи и письма... С. 77). После выхода статьи Брюсова между «учителем» и «учеником» возникло резкое охлаждение, переписка фактически оборвалась, хотя до конца жизни Гумилев относился к Брюсову с должным для бывшего «ученика» почтением.

[1] Имеется в виду евангельская притча о хозяйских талантах, пущенных одним из рабов в оборот и закопанных другим (Мф 25, 14-20).

[2] Из ст-ния А. Н. Майкова «Возвышенная мысль достойной хочет брони...»

[3] Имеется в виду эпизод из Книги Бытия: сотворенный Богом Адам дал имена всем земным тварям: Быт 2, 19—20.

[4] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Фра Беато Анджелико».

[5] Из ст-ния В. И. Нарбута «Лихая тварь» (III).

[6] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Помолись о нищей, о потерянной...»

[7] В 1906 г. Брюсов решительно выступил против программы «мистического анархизма» Г. И. Чулкова, изложенной в сборнике «Факелы»; главным упреком Брюсова был упрек в расхождении «программы» и «практики», т. е. то же самое, в чем ныне Брюсов пытался обвинить акмеистов (см.: Среди стихов... С. 190—192).

В. М. Жирмунский

Преодолевшие символизм

Впервые: Русская мысль. 1916. № 12, затем вошло в книгу: *Жирмунский В. М*. Вопросы теории литературы. Л., 1928; печ. по: *Жирмунский В. М*. Теория литературы: Поэтика: Стилистика. Л., 1977. С. 106—133.

Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — литературовед, литературный критик, лингвист, член-корреспондент АН СССР. С 1908 по 1912 гг. он учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета и посещал «романо-германский кружок» вместе с Гумилевым, О. Э. Мандельштамом и другими литераторами, близкими к «Цеху поэтов». В. М. Жирмунский непосредственно принимал участие в эстетических дискуссиях, предшествующих созданию акмеистической доктрины, так что Гумилев называл его «Сен-Бевом русского акмеизма». Данная статья первоначально была прочитана в виде доклада «О новой поэзии», с которым В. М. Жирмунский выступал 31 октября 1916 г. на заседании Неофилологического общества. Гумилев высоко оценил статью Жирмунского, сообщая в письме к Л. М. Рейснер: «Я прочел статью Жирмунского. Не знаю, почему на нее так ополчились. По-моему, она лучшая статья об акмеизме, написанная сторонним наблюдателем, в ней так много неожиданного и меткого. Обо мне тоже очень хорошо, по крайней мере так хорошо еще обо мне не писали. Может быть, если читать между строк, и есть что-нибудь ядовитое, но вы же знаете, что при этой манере чтение и в Мессиаде можно увидеть роман Поль де Кока» (Неизданные стихи и письма, с. 143).

[1] Из ст-ния К. Д. Бальмонта «Будем как солнце! Забудем о том...»

[2] Пшибышевский Станислав (1868—1927) — польский писатель, популярный в среде русских писателей «новой школы» в 90-е годы XIX в.

[3] Из ст-ния М. А. Кузмина «Где слог найду, чтоб описать прогулку...»

[4] Статья «О прекрасной ясности» была опубликована М. А. Кузминым в журнале «Аполлон», в № 4 за 1910 г., в канун «дискуссии о символизме». Многие положения кузминского «кларизма» (от фр. «clair» — «свет», «ясность») вошли в художественную практику поэтов-акмеистов.

[5] Хронологическая неувязка, «Гиперборей» был основан осенью 1912 г.
[6] Из гумилевского перевода ст-ния Т. Готье «Искусство».
[7] Дебюсси Клод (1862—1918) — французский композитор, основоположник музыкального импрессионизма.
[8] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...»
[9] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Смятение» (III).
[10] Использованы фрагменты из ст-ний А. А. Ахматовой: «Смятение» (I), «Высокие своды костела...», «Ты письмо мое, милый, не комкай...», «Гость».
[11] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Сколько просьб у любимой всегда...»
[12] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможней...»
[13] Из ст-ния А. А. Ахматовой «В последний раз мы встретились тогда...»
[14] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вечером».
[15] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Прогулка».
[16] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Под навесом темной риги жарко...»
[17] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...»
[18] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Как соломинкой пьешь мою душу...»
[19] Из ст-ния А. А. Ахматовой «В ремешках пенал и книги были...»
[20] Приведено ст-ние А. А. Ахматовой «В последний раз мы встретились тогда...»
[21] Из ст-ния А. А. Ахматовой «В ремешках пенал и книги были...»
[22] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможней...»
[23] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Мальчик сказал: «Как это больно!»...»
[24] Там же.
[25] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вечерние часы перед столом...»
[26] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Песня последней встречи».
[27] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вечером».
[28] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Смятение» (III).
[29] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Покорно мне воображенье...»
[30] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Не будем пить из одного стакана...»
[31] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Гость».
[32] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Вечером».
[33] Приводится ст-ние А. А. Ахматовой «У меня есть улыбка одна...»
[34] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Протертый коврик под иконой...»
[35] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Меня покинул в полнолунье...»
[36] Из ст-ния З. Н. Гиппиус «Песня».
[37] Приводится ст-ние А. А. Ахматовой «Ты пришел меня утешить, милый...»
[38] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...»
[39] Имеется в виду второе издание «Камня» (1915); первое было осуществлено в 1913 г.
[40] Приводится ст-ние О. Э. Мандельштама «Я так же беден, как природа...»
[41] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Дано мне тело — что мне делать с ним...»
[42] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Отчего душа так певуча...»
[43] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Сусальным золотом горят...»
[44] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Я вздрагиваю от холода...»
[45] Шлейгель Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, философ культуры, лингвист, писатель; ведущий теоретик иенских романтиков.
[46] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...»

[47] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Кинематограф».
[48] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Домби и сын».
[49] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...»
[50] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Петербургские строфы».
[51] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «И поныне на Афоне...»
[52] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Ахматова».
[53] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Я не увижу знаменитой «Федры»...»
[54] Из ст-ния О. Э. Мандельштама ««Царское Село».
[55] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Старик».
[56] Из ст-ния О. Э. Мандельштама «Европа».
[57] Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1872) — немецкий писатель-романтик, известный своими фантастическими гротескными сказками.
[58] Неточность: «Путь конквистадоров» предварял «Романтические цветы» и вышел в 1905 г.
[59] Из ст-ния Гумилева «Я вежлив с жизнью современною...»
[60] Из ст-ния Гумилева «Опять море».
[61] Из ст-ния Гумилева «Царица».
[62] Из ст-ния Гумилева «Возвращение Одиссея» (I).
[63] Из ст-ния Гумилева «Болонья».
[64] Из ст-ния А. А. Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы...»

В. М. Эйхенбаум

Новые стихи Гумилева

Печ. по: Русская мысль. 1916. № 2. Отд. III. С. 17—19.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) — литературовед, литературный критик. В 1915 г. начал посещать «романо-германский кружок» при Петроградском университете, где им был прочитан доклад «О поэзии Анны Ахматовой», позже воплотившийся в знаменитую монографическую работу. Б. М. Эйхенбаум присутствовал на первом чтении Гумилевым «военных стихов» 28 января 1915 г., о чем писал Л. Я. Гуревич: «Вчера мы остались очень довольны Гумилевым — война ему дала хорошие стихи» (см.: Русская литература. 1988. № 2. С. 183—184).

[1] Из ст-ния Гумилева «Видение».
[2] В № 1 «Гиперборея» за 1912 г. со ст-нием Гумилева «Фра Беато Анджелико» соседствовала одноименная стихотворная филиппика С. М. Городецкого, строфы из которой цитирует Б. М. Эйхенбаум.
[3] Из ст-ния Гумилева «Фра Беато Анджелико».
[4] Из ст-ния Гумилева «Падуанский собор».
[5] Из ст-ния Гумилева «Солнце Духа».
[6] Использованы фрагменты из «военных» ст-ний Гумилева, вошедших в Колч.: «Война», «Солнце Духа».
[7] Здесь и ниже цитируется ст-ние Гумилева «Старые усадьбы».
[8] Из ст-ния Гумилева «Пиза».
[9] Из ст-ния Гумилева «Об Адонисе с лунной красотой...»
[10] Из ст-ния Гумилева «Я не прожил, я протомился...»

Андрей Полянин

Н. Гумилев. Колчан

Печ. по: Северные записки (Пг). 1916. Июнь. С. 218—219.

Под псевдонимом «Андрей Полянин» выступала *Софья Яковлевна Парнок* (1885—1933) — поэтесса, переводчица, адресат цветаевского цикла стихов «Подруга». Ранее С. Я. Парнок уже выделяла «Абиссинские песни» Гумилева как «искусно сделанные и примечательные по простоте, которой проникнута их пряность» (Всеобщий журнал. 1911. № 12. С. 104).

[1] Имеется в виду образ из поэмы «Открытие Америки», вошедшей в ЧН.
[2] Из поэмы Гумилева «Пятистопные ямбы».
[3] Из ст-ния Гумилева «Ода Д'Аннунцио».
[4] Использованы фрагменты из ст-ний Гумилева «Солнце Духа», «Война».
[5] Из ст-ния Гумилева «Отъезжающему».
[6] Из ст-ния Гумилева «Снова море».
[7] Из ст-ния Гумилева «Наступление».
[8] Из ст-ния Гумилева «Я не прожил, я протомился...»
[9] Из ст-ния Гумилева «Восьмистишие».
[10] Из поэмы Гумилева «Пятистопные ямбы».
[11] Использованы фрагменты из ст-ния Гумилева «Восьмистишие» и поэмы «Пятистопные ямбы».

М. М. Тумповская

«Колчан» Н. Гумилева

Печ. по: Аполлон. 1917. № 6—7. С. 58—69.

Тумповская Маргарита Марьяновна (1891—1942) — поэтесса, переводчица, литературный критик. Близкая подруга Гумилева; см. о ней очерк О. Н. Мочаловой «Маргарита» (Жизнь Николая Гумилева, с. 312—314).

[1] Из ст-ния Гумилева «Наступление».
[2] Из ст-ния Гумилева «Я вежлив с жизнью современною...»
[3] Из ст-ния Гумилева «Словно ветер страны счастливой...»
[4] Из поэмы Гумилева «Пятистопные ямбы».
[5] Из ст-ния Гумилева «Наступление».
[6] Из ст-ния Гумилева «Птица».
[7] Из поэмы Гумилева «Пятистопные ямбы».
[8] Цитируется ст-ние Гумилева «Африканская ночь».
[9] Возможно, реминисценция из ст-ния А. А. Блока «Рожденные в года глухие...».

И. Гурвич

Ласкающие стрелы

Печ. по: Изв. книжного т-ва М. О. Вольфа. 1916. № 2. С. 46—47.

Авторство отзыва не ясно; возможно, автором его был *Исидор Яковлевич Гуревич* (1882—1931), журналист и писатель-сатирик.

[1] Из ст-ния Гумилева «Война».

Г. И. Чулков

Поэт-воин

Впервые: Неизданное и несобранное... С. 204—208 (публ. М. Баскера и Ш. Греем). Текст приводится по данному изданию.

О Г. И. Чулкове см. с. 653—654 наст. изд.

[1] Из ст-ния Гумилева «Я вежлив с жизнью современною...»
[2] Из ст-ния Гумилева «Смерть».
[3] Из ст-ния Гумилева «Наступление».
[4] Из ст-ния Гумилева «Смерть».
[5] Из ст-ния Гумилева «Рай».
[6] Из ст-ния Гумилева «Война».

Л. М. Рейснер

Н. Гумилев. «Гондла»

Печ. по: Летопись. 1917. № 5—6. С. 262—264.

Рейснер Лариса Михайловна (1895—1926) — писатель, публицист, литературный критик. После коммунистического переворота 1917 г. — активная участница гражданской войны, жена Ф. Ф. Раскольникова. Близкая знакомая Гумилева в 1916—1917 гг., см.: *Алексеева А.* «Я часто скачу по полям, крича навстречу ветру Ваше имя...»: О переписке Н. С. Гумилева и Л. М. Рейснер // Хронограф-89: Сборник. М., 1989. С. 280—296.

[1] Под «новой поэзией» в 10-е годы XX в. подразумевался акмеизм.

А. Я. Левинсон

Николай Гумилев. Костер

Печ. по: Жизнь искусства, 24 ноября 1918 (№ 22). С. 2—4.

[1] Из ст-ния Гумилева «Творчество».
[2] Т. е. в «северном изгнании» — по легенде «страна Гипербореев» — страна, находящаяся на крайнем Севере тогдашней ойкумены.
[3] Из ст-ния Гумилева «Прапамять».
[4] Из ст-ния Гумилева «Роза».
[5] Рид Томас Майн (1818—1883) — английский писатель, автор авантюрно-приключенческих романов о жизни Нового Света.
[6] Имеется в виду сборник стихов И.-В. Гете «Западно-восточный диван».

Г. Гальский

Панихида по Гумилеву

Печ. по: Свободный час. 1918. № 7. С. 15.

Под псевдонимом Г. Гальский выступал В*адим Габриэлевич Шершеневич* (1893—1942) — поэт, переводчик, критик, создатель московской литературной группы «Мезонин поэзии», впоследствии — теоретик имажинизма. В 1913 г. Гумилев весьма высоко оценил его книгу стихов «Carmina»: «Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам» (ПРП 1990. С. 168).

[1] Перечисляются книги стихов В. Я. Брюсова: «Все напевы» (1909), «Зеркало теней» (1911), «Семь цветов радуги» (1916).

[2] Имеется в виду грандиозный, неосуществленный замысел Брюсова: создать том стилизаций под лирику всех народов всех времен. Сохранились фрагменты этого специфического труда, который должен был называться «Сны человечества» — вроде «Песни австралийских дикарей» и т. п.

[3] Чарская Лидия Алексеевна (1875—1939) — популярная детская писательница; упоминание имени Р. Киплинга здесь, конечно, должно вызывать ассоциации, прежде всего с «Книгой джунглей», конкретно — с новеллами о Маугли, напоминающими сцены из «Мика».

[4] Кассандра — легендарная прорицательница Трои, отвергшая любовь Аполлона и обреченная им в отместку на неверие окружающих.

Иванов-Разумник

Изысканный жираф

Впервые: Знамя. 1920. № 3—4, подп.: «Ив.-Раз.»; печ. по: *Иванов-Разумник*. Творчество и критика. Пг., 1922. С. 213—215.

Иванов-Разумник (наст. имя — Иванов Разумник Васильевич, 1878—1946) — критик, публицист, журналист, историк русской литературы и общественной мысли. Идеолог общественно-литературной группы «Скифы», левый эсер.

[1] Т. е. указывается на близость «Мика», во-первых, к лермонтовскому «Мцыри» (и тематически, и поэтически, т. к. обе поэмы написаны четырхстопным ямбом с мужскими клаузулами), во-вторых, к детской поэме Вильгельма Буша (1832—1908).

[2] Скрытая цитата из ст-ния А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», имеющая иронический смысл.

[3] Из ст-ния Гумилева «Жираф» (в первой редакции — I часть поэмы «Озеро Чад»).

Э. Ф. Голлербах

Н. С. Гумилев

Печ. по: Вестник литературы. 1920. № 11. С. 17—18.

Голлербах Эрик Федорович (1895—1945) — искусствовед, писатель, критик. О его отношениях с Гумилевым см.: *Голлербах Э. Ф.* Н. С. Гумилев; *Зобнин Ю. В., Петрановский В. П.* К воспоминаниям Э. Ф. Голлербаха о Н. С. Гумилеве: Суд чести // Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. СПб., 1994. С. 577—605.

[1] Все упомянутые критические работы см. в наст. изд.

А. А. Блок

«Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)

Впервые: Современная литература. Л., 1925 (с ошибками); печ. по: Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 174—184.

Последняя статья Блока, готовилась (первоначально) для неосуществленного в 1921 г. № 1 «Литературной газеты»; судя по свидетельствам современников, — была известна Гумилеву, который хотел, но не успел ответить в задуманной, но неосуществленной статье «О душе». Спор двух величайших поэтов России XX века был прерван почти одновременно наступившей трагической гибелью: сумасшествием и смертью Блока 7 августа 1921 г. и расстрелом Гумилева 24—25 августа (?) 1921 г. Сопоставляя творческие судьбы Блока и Гумилева, В. Н. Хрусталев писал: «Противоположность мировоззрений Блока и Гумилева символична. Блок начал с принятого им без критики и анализа готового интеллигентского мировоззрения и изжил его. Гумилев начал с объективного восприятия внешнего мира и создал самостоятельное религиозно-научное мировоззрение. Война испепелила Блока и создала Гумилева» (*Хрусталев В. Н.* Блок и Гумилев // Возрождение (Париж), 17 февр. 1930. Цит. по: ПРП 1990. С. 317).

[1] Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) — философ, писатель, публицист, автор консервативной теории «цветущей сложности» бытия, предвосхищающей историософию Ф. Ницше и О. Шпенглера.

[2] Рерих Николай Константинович (1874—1948) — философ, художник, поэт, воскрешающий в своем творчестве архаические культы и тайные учения древности; Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) — писатель, мастер стилизации «фольклорного» толка.

[3] Произвольное и неточное толкование статьи Гумилева; в реальности, Гумилев выделяет в статье 3 этапа становления европейского символизма: «французский символизм», совершаваший, по мнению Гумилева, работу прежде всего в области поэтики, «немецкий», привнесший в литературную идеологию новую — метафизическую и историософскую — проблематику, и «русский», стремившийся стать формой религиозного «жизнетворчества». Соответственно, акмеисты, по идее Гумилева, «наследуют» французскому символизму, подвергают ревизии немецкий символизм и отвергают русский символизм.

[4] Из ст-ния А. С. Пушкина «Клеветникам России».

[5] Речь идет о «дискуссии о символизме» 1910 г.

[6] Блок выступил в «дискуссии о символизме» со статьей «О современном состоянии русского символизма», пафос которой (требование «молчания» от поэта-символиста, осуществляющего акт религиозного жизнетворчества) формально совпадает с пафосом «смирения» художника-акмеиста.

[7] Из «Плодов раздумья» Козьмы Пруткова, точно: «Никто не обнимет необъятного».

[8] Имеется в виду курьезное начало статьи С. М. Городецкого «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма» (1907): «Всякий поэт должен быть анархистом. Потому что как же иначе?»

[9] Из ст-ния Игоря Северянина «Эпилог» (1912).

[10] Т. е. Игоря Северянина.

[11] Т. е. В. В. Маяковского.

[12] Имеется в виду альманах «Цеха поэтов» «Дракон» (1921), где, помимо стихов и статьи Гумилева, помещены ст-ния И. В. Одоевцевой, М. М. Тумповской, В. А. Рождественского и других участников «Цеха».

[13] В «Анатомии стихотворения» Гумилев приводит трактовку слова «Аллилуйа» следуя протопопу Аввакуму и иронически оговаривает, что «ответственность за возможную ошибку» в переводе возлагает на него (см.: ПРП 1990. С. 67).

[14] Из ст-ния А. С. Пушкина «Поэту».

[15] Имеется в виду сцена из комедии Карло Гольдони (1707—1793) «Слуга двух господ», в которой Труффальдино, просматривая меню обеда, не мог решить, заказывать ли ему «англицкое блюдо» — пудинг.

[16] В глазах поэтов-символистов поэты Демьян Бедный и С. Я. Надсон были традиционными «образцами» неумелого и тенденциозного художника, графомана.

Вас. В. Гиппиус

Пряники

Впервые: Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. СПб., 1994 (публ. В. В. Базанова). Приводится по данной публикации.

О Василии Васильевиче Гиппиусе см. с. 653 наст. изд.

[1] Имеется в виду, что чеховский герой искажает известную латинскую поговорку: «О мертвых либо хорошо, либо ничего (aut bene aut nihil)».

[2] Реминисцентная контаминация ст-ний Игоря Северянина «Увертюра» и «Кэнзели».

[3] Об отношениях Гумилева и Игоря Северянина см.: *Кошелев В. А.* Гумилев и «северянинщина»: Две «маски» // Русская литература. 1993. № 1. С. 165—170.

Г. В. Иванов

О поэзии Н. Гумилева

Печ. по: Летопись Дома литераторов, 1 нояб. 1921 (№ 1). С. 3.

Иванов Георгий Владимирович (1894—1958) — поэт, прозаик, критик. В 1918—1921 гг. входил в ближайшее окружение Гумилева, редактировал Посмертный сборник произведений Гумилева и «Письма о русской поэзии». Позднее — крупнейший поэт «русского зарубежья». Гумилев, бывший фактически «учителем» Иванова, относился к его поэзии весьма требовательно и бескомпромиссно. Так, отмечая, что «стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным.., хотя и ограниченным бытием», Гумилев указывал, что «поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем, радующемся и страдающем» (ПРП 1990. С. 198).

[1] Из ст-ния Гумилева «Молитва мастеров».
[2] Легендарный греческий поэт Орфей, согласно мифу, чаровал своей музыкой и пением диких хищных зверей и мог заставлять двигаться камни.
[3] Из ст-ния Гумилева «Восьмистишие».

В. И.

Н. Гумилев. «Огненный столп»

Печ. по: Сибирские огни. 1922. № 4. С. 197.

Автор рецензии — *Вивиан Итин.*

[1] Из ст-ния Гумилева «Мои читатели».
[2] Имеется в виду ст-ние Гумилева «Мадригал полковой даме».
[3] Из рассказа Гумилева «Африканская охота».

М. И. Цветаева

О Гумилеве

Печ. по: *Гумилев Н.С.* Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон. 1964. Т. 2. С. 357—360.

Помещая отрывок из цветаевских «Воспоминаний» во 2-й том гумилевского Собрания сочинений, Г. П. Струве так мотивировал эту часть «Приложений»: «...То, что она пишет, интересно и как ее оценка Гумилева, и как ее собственные поэтические признания. Это особенно относится к заключительным пассажам цитируемого отрывка, где Цветаева посмертно обращается к Гумилеву и, в частности, упоминает его «Заблудившийся трамвай», явно представлявшийся ей одной из вершин гумилевского творчества» (Указ. соч, с. 359).

IV. ИССЛЕДОВАНИЯ

Подборка работ, завершающая данный том, позволяет представить, как осмыслялось критической и научной мыслью наследие поэта в «классический» период гумилевоведения (1922—1986). Статья Ю. И. Айхенвальда «Гумилев», помещенная в его книгу «Поэты и поэтессы» (М., 1922) представляет собой первую попытку представить целостную картину пути, пройденного поэтом, оценить его роль в формировании как литературного процесса в России XX века, так и в формировании русского национального сознания в новую историческую эпоху. Для Ю. И. Айхенвальда Гумилев, прежде всего, — поэт-герой, не побоявшийся бросить вызов ревизионистским тенденциям, присущим интеллигентскому сознанию на рубеже XIX—XX веков, художник, отстаивающий традиционные ценности российского бытия — честь, долг личный и гражданский, аристократизм духовный и государственный. В этом смысле жизнь Гумилева представляется как «рыцарский подвиг», а его духовный «консерватизм» обуславливал (по мнению Айхенвальда) «консерватизм» поэтический. Естественно, что подобная трактовка гумилевского наследия в 1922 г. вызвала раздражение властей, только что расправившихся с поэтом, и Ю. И. Айхенвальд подвергся гонениям (по личному распоряжению Л. Д. Троцкого).

Идеи Ю. И. Айхенвальда развил Ю. Н. Верховский в пространной статье «Путь поэта», долгое время остававшейся основополагающей работой для поколений гумилевоведов — как отечественных, так и зарубежных. В основе статьи «Путь поэта» (Современная литература. Л., 1925) — все та же задача целостного осмысления наследия Гумилева, утверждение концепции творческого пути и анализ значения гумилевского творчества для современности. Однако, в отличие от Ю. И. Айхенвальда, Ю. Н. Верховский сосредоточил внимание на вопросах прежде всего художественно-поэтических. Горячий поклонник Вяч. И. Иванова, Ю. Н. Верховский трактует путь Гумилева как осуществление программы, начертанной в статье Иванова «Заветы символизма» — через «преодоление» крайностей символистского лиризма — к новому, «сакральному» творчеству, «новому символизму», которому суждено сказать «последние слова» и объяснить бытие России и человечества в XX веке, соединить «личное» и «соборное», «материальное» и «идеальное». Несмотря на тенденциозность (иногда довольно ощутимую) и некоторую «темноту» стиля, подчас превращающую целые пассажи текста в «герметические» данности, допускающие различные интерпретации, работа Ю. Н. Верховского не может не импонировать методологической, композиционной стройностью, критическим «чутьем» автора, безошибочно находящего «проблемные узлы» гумилевского наследия. Для нас эта работа ценна прежде всего тем, что в ней, как в никакой другой, полно сформулирован спектр «гумилевской» проблематики, над прояснением которой позже будут работать новые поколения теоретиков и историков литературы XX века.

Краткая, но чрезвычайно емкая статья одного из самых талантлипвых критиков школы т. н. «вульгарного социологизма» — В. В. Ермилова (На литературном посту. 1927. № 10) позволяет составить представление о трактовке наследия Гумилева в конце 20-х — 30-е годы в СССР. Известно, что Гумилев традиционно воспринимался враждебно как властями Советского

Союза, так и официальным литературоведением. Однако мы обращаем внимание, что в отличие от «застойных» лет советского общества, в годы активного формирования «новой литературы» отношение критики и литературоведения к Гумилеву не ограничивалось нелепым и позорным «табу» на имя (!), но было, так сказать, враждебным активно, полемически, и это, парадоксально, позволяло исследователям отмечать такие стороны творчества Гумилева, какие до сих пор оставались на периферии научного исследования. В частности, В. В. Ермилов особый упор делает на историзме гумилевского мироощущения; более того, он — вероятно, сам того не желая — находит в гумилевском наследии черты, родственные миросозерцанию молодого поколения советских поэтов.

Статья Г. П. Струве, помещенная во 2 томе «Собрания сочинений в четырех томах», вышедшем в Вашингтоне в 1964 г., представляет собой образец историко-литературного очерка. В отличие от своих предшественников, Г. П. Струве принципиально встает на позицию академического, лишенного тенденциозности и субъективной пристрастности, повествования. Его работа исключительно информативна, творчество Гумилева рассматривается сквозь призму различных точек зрения, полно и эпически-неторопливо, позволяя читателю самому сделать необходимые выводы. Попутно отметим великолепный слог Г. П. Струве, превращающий все его труды — при сохранении строгой научности и «академизма» — в захватывающее чтение, не уступающее по притягательности чтению приключенческой и детективной литературы. Следует также обратить внимание на то, что в годы издания Собрания сочинений усилия по изучению наследия Гумилева сосредоточились почти исключительно на Западе — в СССР начинался «застой» и советское литературоведение переживало глубочайший кризис, порожденный неумной, хамской цензурой.

В «зарубежной» русской читательской аудитории Гумилев традиционно воспринимался как символ некоей «оппозиционной» тенденции, присущей по отношению к политически тенденциозной советской литературе литературе «русского Зарубежья». Вокруг имени поэта создавался непременный ореол «мученичества» и «рыцарства». Составить мнение об этих настроениях в западном литературоведении мы можем, обратившись к статье Р. Плетнева (Записки русской академической группы в США. 1972. Т. VI), в общем повторяющей — в новую временную эпоху — положения статьи Ю. И. Айхенвальда.

Наконец, заключительная работа Е. Вагина (Беседа (Париж). 1986. № 4), вышедшая в знаменательном для исследователей Гумилева 1986 г., на наш взгляд, является связующим звеном между «классическим» гумилевоведением, повторившим великую и трагическую судьбу России в XX веке, и современным, освобожденным от догм и кошмаров предыдущей эпохи, широким научным исследованием творчества поэта. В частности, особо ценной представляется нам попытка Е. Вагина вывести гумилевоведение на уровень, традиционно присущий изучению классики XIX века — уровень синтеза литературоведения и философии, социологии, теологии. Сейчас очевидно, что Гумилев, как и его предшественники в русской поэзии, задал своим читателям «великую загадку», чтобы разгадать которую, необходимо всегда помнить слова, с которыми поэт ушел от нас:

Не бояться, и делать, что надо.